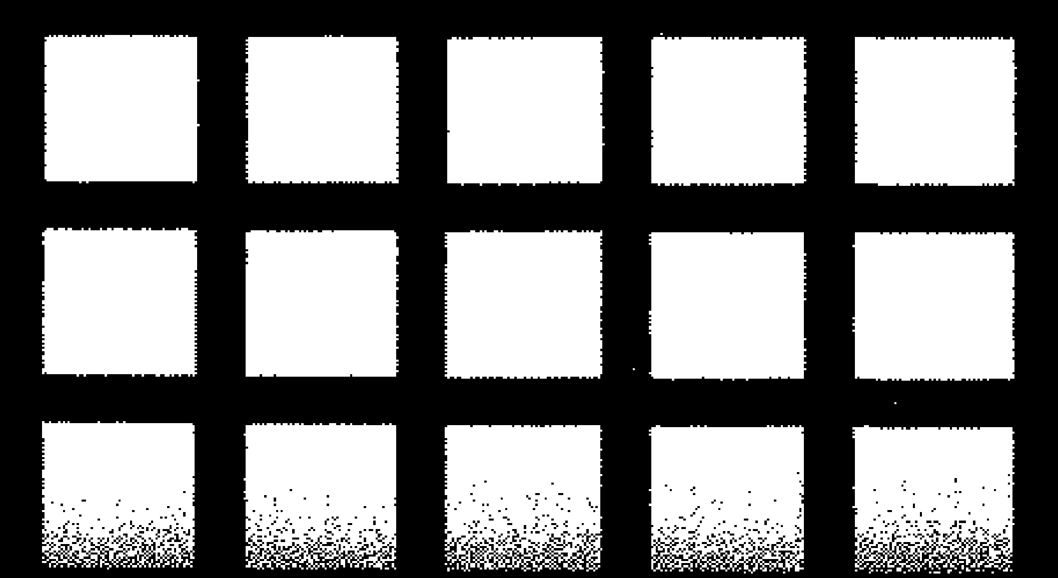
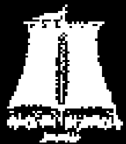
أدبيات

نظرية الدراما الإغريقية

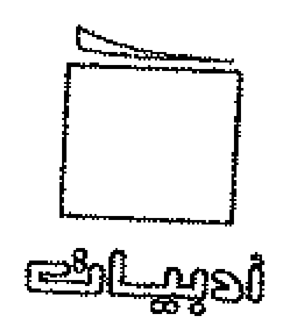
الدكتور محمد حمدي إبراهيم

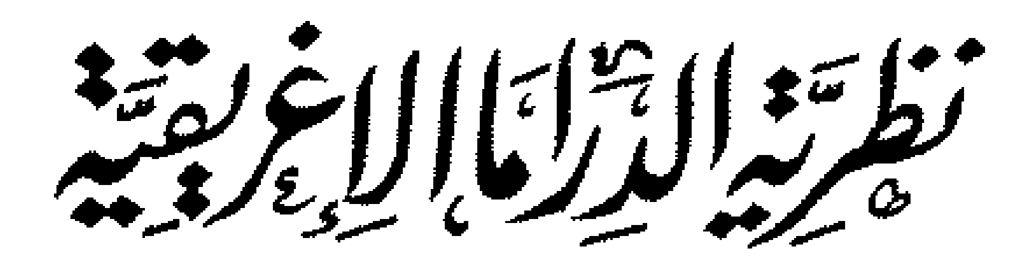




الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

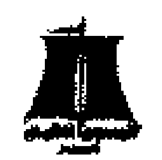

أدبيات
نظرية الدراما الإغريقية





نظرية الدراما الإغريقية

تأليف الدكتور محمد حمدي إبراهيم



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ شارع حسين واصف، ميدان المساحة، الدقي ، الجيزة - مصر

الطبعة الأولى ١٩٩٤

رقم الإيداع ٧٥١٥ / ١٩٩٣

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ١٦ - ٠١٤٣ - ١

طبع في دار نوبار للطباعة - القاهرة

المحتويات

الصفحة

المقدمة

بدأت فكرة هذه الدراسة تختمر في ذهني منذ أعوام حينما أعددتها في شكل محاضراتٍ لطلبة المعهد العالي للسينما ، و وجدت بعد انتهائي من إعدادها في شكل مبسّط أنها قد حازت قبولاً لدى الدارسين . وكان هذا حافزاً لديّ كي أقوم بعد ذلك بجعلها دراسة علمية مستوفاة ، وأن أضعها في كتاب عسى أن تكون ذات فائدة لدارسي الدّراما والمهتمين بها بوجه عامّ ، وخاصة أن الدراساتِ العربية التي صدرت عن الدراما الإغريقية تناولتْها كتاريخ وأغفلتها كنظرية .

ولعل من الأسباب التي جعلت دراسة نظرية الدراما القديمة أمراً صعباً أن مرجِعَها الأساسيّ كان كتابَ أرسطو الشهير « عن الشعر » الذي يعرفه القارئ العربيُّ بعنوان « فن الشعر » ، وهو كتاب صغير الحجم [1] بَيْدَ أنه خطير الأثر على مر العصور . ومع كثرة الدراسات التي صدرت عنه ، التي يصعب حصرها ، إلا أنه ما زال يُلهم الكثيرين بأفكار جديدة بين الحين والآخر . [2] ولا يستطيع باحثٌ في الدراما قديماً أو حديثاً أن يتجاهله حتى ولو اختلف معه.

---

(١) تبعاً لما أورده L. Cooper في كتابه The Poetics of Aristotle; Its Meaning and Influence. Cornell (1956), pp. 3-4.

فإن كتاب « عن الشعر » لأرسطو الذي يرجع تاريخه إلى ما قبل عام ٣٢٣ ق. م. يحتوي على ما يقرب من ١٠٫٠٠٠ كلمة في أصله الإغريقي أي ما يساوي ٢٠ عموداً أو ١٥ صفحةً مطبوعة ، وإنه يقدر في حجمه بنحو ١/٦ من إنتاج أرسطو الفكري .

(٢) أود أن أحيط القارئ هنا علماً بعدد من الدراسات الهامة التي صدرت عن كتاب أرسطو « عن الشعر » التي بُذل فيها جهد غيرُ عاديٍّ من جانب الباحثين ، وذلك لو أراد القارئ الرجوع إليها لمزيد من التفصيل. كما أحب أن أوضح أنني بعد رجوعي إلى هذه الدراسات لم أجد فيها ما يخدم فكرتي عن =

ولعل من أصعب الأمور أن يتصدّى باحث لموضوع مطروق استهلكه السابقون بحثاً ، فما الجديد الذي يمكن أن يضيفه هذا الباحث ، وما الأمر الخطير الذي يمكن أن يصل إليه بعد كل هذا الفيض من الدراسات ؟ ومع ذلك فإن ما دفعني إلى ركوب الصعب هو رغبتي الصادقة في أن أنقل تفسيراً كاملاً عن نظرية الدّراما من وجهة نظر الإغريق [1] أنفسهم دون أن أفرض من ناحيتي أي تفسير مقحَم ، أو أتبنّى تفسيراً حديثاً مهما كانت طرافته ، ودرجة انتشاره ، وعدد المتحمسين له . ولا أزعم أنني بعد هذا قد أتيت بنتائج باهرة ولكنني على الأقل تمكنت — فيما يختص بالتراجيديا — أن أنقل إلى القارئ العربي النظرية الأرسطية من لغتها مباشرة مع بعض الإضافات التي تساعد على فهمها واستيعابها ، مع محاولةٍ لتفسير مغزاها وفقاً للتُّراث الفكري الإغريقي . أما فيما يختص بالكوميديا فقد بذلت جهدي في أن أجعل دراستي لها لا تبعد كثيراً عن المفهوم الأرسطي رغم عدم وجود جزء خاصٍّ بالكوميديا — ما خلا تعريفَها — في كتاب أرسطو « عن الشعر » ، وحاولت ما استطعت أن أكمل صورتها مثل التراجيديا ، وأن أقارن بين الاثنتين على اعتبار أنهما فرعان للدّراما .

ثم أعقبت ذلك بالفصل الرابع وهو دراسة تطبيقية لنظرية الدّراما الأرسطية ، تناولتُ ثلاث مسرحيات : الأولى « أوديب ملكا » التي كان مدخلي إليهما هو مشكلة « المسئولية والجزاء » في ضوء مفهوم كلٍّ من الإثم والقدَر . والثانية « أنتيغوني » التي قمت بتحليلها من منطلق مشكلة ثُنائيّة البناء فيها . والثالثة

= نظرية الدراما فلم أستخدمها أثناء بحثي ، مفضّلاً الرجوع إلى النّص الإغريقي لكتاب أرسطو ، مميناً النظر فيه دون قيود ، وباحثاً عن جوهر النظرية خلف الألفاظ . وأهم هذه الدراسات هي :

1- Butcher (S.H.): Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. Dover (1951).

2- Else (G.F.): Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge (1957).

(1) سيلاحظ القارئ أثناء الدراسة أنني — بسبب صعوبات مطبعية — قد رسمت الكلمات الإغريقية بحروف لاتينية وفقاً لنظام يجعله قادراً لو شاء أن يرجع إلى أصلها الإغريقي بسهولة .

« هيبوليتوس » التي وجدتُ أن أهمَّ نقطة فيها هي معالجتها سمات الشخصية المتطرفة . وكان الفصل الخامس تلخيصا لمسرحيات كوميدية كي تكتمل لدى القارئ صورة فرعي الدراما الإغريقية .

إن طموحي في مثل هذه الدراسة الصغيرة لا يتعدى أكثر من جعل نظرية الدراما الإغريقية تبدو واضحةً ومكتملة دون سفسطة أو ادّعاءِ فهم ؛ لذلك لم أعقّب على دراستي بخاتمة أستعرض فيها نتائج طنّانة ؛ بل تركت الدراسة دون تعليق حتى لا أفسدَها بتحليلٍ أو تقييم قد يصيب القارئ بخيبة أملٍ لا مبرر لها ؛ إذ أعتقد أنني قد عالجت كل فصل بما فيه الكفاية بحيث يبدو التعقيب الختاميُّ مملا متكرراً . وأستَميح القارئ عذراً سلفاً لو أحس أنني أثناء عرضي لبعض القضايا قد أظهرت بعضَ الحماس ؛ فتلك آفةٌ تصيب الباحثين بوجه عام ، خصوصاً إذا كانوا يعالجون موضوعاً محبَّباً إلى نفوسهم ، ولكنني أحب أن أطمئنه إلى أنه ما خلا هذه اللمحاتِ من التّحمس فقد حاولت قدر الطاقة البشرية أن أكون موضوعيا في عرضي لآراء الغير أو نقدها وفي استنتاجاتي ومناقشاتي .

وأود أن أشكر في هذا المقام زميلي وصديقي الدكتور عبد الغفار مكاوي الأستاذ بقسم الفلسفة سابقاً ، الذي شجعني كثيراً بدماثة خلقه وحسِّه الفني الأصيل على إتمام هذه الدراسة ، والذي عاونني أصدق معاونة في فهم آراء نيتشه عن التراجيديا من النص الألماني مباشرة . كذلك أشكر زميلتي الدكتورة هدى أحمد عيسى ، المدرس بقسم اللغة الألمانية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة، على تفسير فقرة استشهدتُ بها من مسرحية فويتسيك للكاتب المسرحي جورج بيشنر ، وعلى تفضلها بمساعدتي في الإشارة إليها في مرجعها الأصلي . كذلك أقدم خالص شكري وامتناني لصديقي الدكتور مصطفى لبيب المدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، على جهده الموفور ومعاونته

الصادقة في إخراج هذه الدراسة إلى النور فلولاه ما قيّض لها الظهور .

وأخيراً كلي أمل في أن تكون هذه الدراسة ذاتَ فائدة للدارسين وللمهتمين بالدراما من بني وطني . ولو ظهر أنني قصرت أو كانت لي بعض الهنات فعشمي أن أبذل كل ما في وسعي في سبيل تلافي ذلك مستقبلاً ، وعزائي أن الكمال لله وحده ، إنه هو الموفق والمستعان .

الدكتور محمد حمدي إبراهيم

تمهيد

العوامل التي ساعدت على وجود الفكر الدّراميّ عند الإغريق

أولاً : العامل الجغرافي

الإنسان وليد البيئة يتأثر بها ويؤثّر بدوره فيها ، ولذا يرى المؤرخ أرنولد توينبي - في غمار شرحه لنظريته عن التّحدي والاستجابة - أن تاريخ الأمم ما هو إلا صراع بين الإنسان وبيئته : فالبيئة هي التي تدفع الإنسان إلى العمل والنشاط وهي التي تحفزه على استغلال الموارد المتاحة ، ولذا فإن المثل الشهير « الحاجة أمّ الاختراع » يصدق دائماً في صراع الإنسان مع البيئة . ولقد كانت البيئة الإغريقية - وما زالت - ضنينةً لا تجود على الإغريقي إلا بمقدار محدود ، شحيحةً أو فقيرةً نسبيا في الموارد الزراعية ؛ لكنها رغم ذلك سخَت على أهلها بالبحر الذي فتح أمامهم آفاقاً رحبة في التّرحال والتّجارة ؛ فالبحر يتغلغل في كل مكان بشبه الجزيرة الإغريقية ، ويفتتها ويقسمها بحيث لا يبعد أي مكان في بلاد الإغريق عن البحر سوى أميال قليلة ، ولعل هذا كان السبب في أن الإغريقيّ القديم لم يكن يطيق الحياة بعيداً عن البحر .[1]

لقد كانت المدن الإغريقية كلها تقريباً بجوار ساحل البحر أو بالقرب منه ،

---

(١) يصور الكاتب الإغريقي كسينوفون Xenophôn (٤٣١-٣٥٤ ق.م) في مؤلفه عن مسيرة الحملة الإغريقية Anabasis - في الجزء الأخير من الكتاب الرابع - حبّ الإغريق للبحر وفرحتهم لرؤيته بعد طول غياب ، كذلك فإن الأوديسيّة الهوميرية ما هي إلا مغامرة بحرية .

وحتى حينما رحل الإغريقيُّ القديم للاستيطان في بلاد أخرى كان يحاول جاهداً أن يحيا في مدن أقرب ما تكون إلى البحر ، مثلما حدث عندما أسس الإغريق مستعمراتهم على ساحل آسيا الصغرى وفي جنوب إيطاليا وفي الجزر . لكن البحر بقدر ما فتّت أجزاء بلاد الإغريق بقدر ما وحّد أهلها في رغبة مشتركة ، وهي أنه كان المنفذَ الوحيدَ أمامهم ؛ لقد كان البحرُ تحدّياً يُغري بقهره ، ومجهولاً يدفع القدماءَ لاكتشافه ، ولم يكن وسيلةً للترحال والتجارة فحسب ؛ بل كان معبراً اتّصلت عن طريقه بلاد الإغريق بحضارات العالم القديم ، مثل حضارة مصر وبابل وآشور وفارس وكريت ، تأثّرت بها أول الأمر ثم أثّرت فيها فيما بعد . ذلك أن موقع بلاد الإغريق الممتاز كان يجعلها قريبة من آسيا بحضاراتها العريقة ، ومن كريت المزدهرة ، ومن جنوب إيطاليا الغني ، ومن مصر مانحة الحضارة على مر العصور . لقد ساعد البحر – دون جدال – على حركة الهجرة والاستيطان التي قام بها قدامى الإغريق إلى آسيا وإيطاليا بسبب فقر الموارد الاقتصادية ، وهرباً من الانفجار السكاني .

ثم إن الطبيعة قد لعبت دوراً بالغ الأهمية في حياة الإغريقي ؛ لأنها بتنوعها خلقت في نفسه الإحساس المرهف ، ونمّت فيه الخيال وعوّدته حبَّ التأمل . إن الجبل والسهل والنهر والبحر تجتمع معاً في مكان واحد ، وإن الألوان البديعة المتباينة تبدو وكأنها رُسِمت بيد فنان ماهر في لوحة باهرة الجمال : فزُرقة السماء يُبديها البحر اللازورديّ ، والجبال ذات الألوان الداكنة تُبرز جمال السهول ذات اللون الأخضر ، والأزهار البرية ذات الألوان الزاهية مع الأشجار الباسقة ذات الظلال الوارفة . فأيُّ إنسان لا ينبهر بمثل هذه السيمفونية الرائعة من الألوان والمناظر ؟ وأيُّ إنسان يحيا وَسْطَ هذه الطبيعة الجميلة ويعيش معها وجهاً لوجه ولا ينطق لسانه شعراً ملهماً ؟ ولم يكن بصر الإغريقي وَحْدَهُ هو الذي يتمتع بمثل هذه المناظر الساحرة البديعة في تنوعها ، بل كانت تُشنّف سمعه كذلك الأصواتُ التي تزخر بها البيئة ، مثل تغريد البلابل وهديل

الحمائم المطوّقة وشدو القنابر وعزف الزيزان وخرير المياه في الجداول أو هديرها عندما تنحدر من أعالي الجبال التي تغطي قممَها الثلوجُ البيضاء .

لا عجب – إذاً – أن شغف قدامى الإغريق بالتأمل الطويل ؛ فلقد أثِرَ عن الفيلسوف الأشهر سقراط Sokratēs أنه كانَ يظل واقفاً ساعاتٍ طويلةً ذاهلاً عما حوله من أناس ، وغيرَ عابئ بمضيّ الوقت واختلاف درجات الحرارة ما بين حر وبرد [(١)] ، ولا ندهش كذلك للخيال الخصب الذي تميّز به الإغريق ، والذي أنتج إلى جانب الأساطير الرائعة ذات المغزى الفلسفيّ العميق أدباً ذا خلود ، وفكراً عميقاً عاش على مرّ العصور ، دون أن يذهب بريقه ، أو يَفْتُرَ الاهتمام به .

لقد قَسَّمت الجبالُ بلاد الإغريق كلّها إلى أقاليم تكاد تكون معزولة عن بعضها إلا من ممرٍّ بين المرتفعات الجبلية أو شريطٍ على ساحل البحر ، وكان لهذا التقسيم الطبيعيّ أثر كبير في خلق الدُّوَيْلات Poleis اليونانية . ذلك أن هذا النظام السياسي الفريد من نوعه في العالم القديم والذي عرف باسم دولة المدينة Polis كان نتيجةً مباشرة لِلتّقسيم الطبيعيّ الذي أملته البيئة ، ولسوف نبين بعد قليل أن هذا النّظام هو الذي أتاح لمدينة أثينا في فترةٍ ما – وتحت ظروف تاريخية واجتماعية معينة – أن تحظى بالديمقراطية الأصيلة ، وأن تخلُق في ظلها أدباً رائعاً كانت قمتَهُ الدراما ، وفكراً فلسفيا فريداً تربّع على قمته أفلاطون .

والآن قد يجول بالخاطر سؤال مُؤَدّاه : ما هو الارتباط القائم بين البيئة الجغرافية والفكر الدرامي عند الإغريق ؟ والجواب على هذا أن البيئة بتنوُّعها وتباينها قد أتاحت للإغريقيّ مقدرةً على اكتساب النّظرة الدرامية ؛ فأصبح لا

(١) من الروايات الغريبة التي تداولها الإغريق عن سقراط أنه ظل واقفاً في إحدى مرات تأمله الطويل من مشرق الشمس حتى بزوغها في اليوم التالي دون أن يتكلم أو يتناول الطعام أو يلتفت حوله أو حتى يجلس ليستريح .

يتبع رأيًا واحدًا جامدًا في نظرته للأمور ؛ بل كانت فكرته عن أي أمر تختلف وتتنوَّع تمامًا كتنوُّع الطبيعة من حوله .

إن الطبيعة الإغريقية بتنوُّعها وتضادِّها المثير بين السهل والجبل ، والخصوبة والجفاف ، والغابة والمرعى ، والنهر والبحر — قد مهدت بالفعل كي يكتسب الإغريق هذا التَّضادَّ المدهش في تفكيرهم ، وأوجدت لديهم الاستعدادَ لخلْق الدراما كفنٍّ أدبي متفرِّد الصفات . فالدراما ثنائيةٌ وليست أحادية ؛ الدراما تَقابُلٌ بين موقفين يتولد عنه موقفٌ جديد ؛ الدراما رؤية متجددة ومتنوعة لسلوك الإنسان ومواقفه ؛ الدراما هي الحركة ولا تتفق مع السكون ، وهي التنوُّع لا الرتابة .

ثانيًا : العامل السياسيّ

كان مقدَّرًا لمدينة أثينا القديمة أن تكون رائدة في مجال الديمقراطية السياسية ، وأن تسبق كلَّ المدن الإغريقية الأخرى ، وتتميزَ عنها جميعًا بهذا النظام الفريد من نوعه في العالم القديم . ورغم إحراز أثينا قصَبَ السَّبْق في مجال الديمقراطية قد نعجب لو علمنا أنها ظلت منذ بداية عهدها وحتى القرن الخامس قبل الميلاد ترزَح تحت ضغط نُظم سياسية مستبِدَّة رَدَحًا طويلاً من الزمن . وحيث إننا لسنا هنا بصدد التعرض لتاريخ أثينا السياسي فسوف نكتفي بالقول بأن أثينا قد مرت بظروف سياسية عصيبة قبل أن تظفر بثمار الديمقراطية ، وتستنشقَ نسائم الحرية . ولقد أهَّل هذا كلُّه أثينا — إلى جانب زعامتها الأدبية لبلاد الإغريق — لأن تقود الأمة الإغريقية في صراعها الرهيب ضد إمبراطورية الفرس ، التي كان العالم القديم بأسره يخشى وقتئذ سطوتَها وجبروتها . ولقد كان العالم القديم يُشفِق على بلاد الإغريق الضئيلة وهي تتصدَّى لجحافل الفرس وجيوشهم الجرارة وهي تجتاح ربوع الدُّوَيْلات الإغريقية ، ومع ذلك فقد خرج الإغريق من هذه الحرب منتصرين بفضل

زعامة أثينا الحرة ، و وطنية أبنائها التي لا مثيل لها .

وكان انتصار الإغريق على الفرس قلباً لموازين الاستراتيجية القديمة للجيوش وللحروب ، ودفعةً معنوية كبيرة فجّرت طاقاتٍ هائلةً في فكر الأثينيين ومشاعرهم : فمن ناحيةٍ ارتفع الشّعور بالعزة والكرامة في نفس كل أثيني ، واعتقد اعتقاداً جازماً بأن انتصاره على الفرس لم يكن انتصاراً عسكريا بقدر ما كان انتصاراً سياسيا لنظامه الدّيمقراطي على نظام الفرس الأوتوقراطي (أي القائم على السُّلطة الفردية) . ومن ناحية أخرى تأكدت زعامةُ أثينا للعالَم الإغريقي بعد نجاحها في صد الغزو الفارسيّ الذي هدد بلاد الإغريق كلّها . لقد كان أثر هذه الحروب على الإغريق وعلى تاريخ العالَم القديم كلّه يفوق كلّ تصوُّر .

ولم تكن الحروب الفارسية وَحْدَها هي التي دفعت الفكر الإغريقي خطواتٍ واسعةً إلى الأمام ؛ بل كان للنظام الديمقراطي الأثيني دور حاسم وفعال في هذا المجال ؛ لأنه كان أفضل النظم السياسية وأمثلَها لازدهار الثقافة والفكر خصوصاً الدراما التي هي بطبيعتها فنٌّ جماهيريٌ يقوم على التّذوّق العريض لها ، ويتوقف نجاحه على مدى صدق تعبيره عن جماهير الشّعب بأسرها .

ومهما قيل في العصور الحديثة عن قصور النظام الديمقراطي الأثيني — إما عن سوء فهم وإما عن مغالطة متعمَّدة — فإن الحقيقة التي لا سبيل لإنكارها هي أن الديمقراطية الأثينية قد أثمرت في جميع المجالات وبوجه خاصٍ في المسرح الإغريقي العظيم الذي كان لها الفضل الأكبر في خَلْقه وازدهاره ، وهو مسرحٌ تفاعلَ مع الجماهير ، وعبّر عن آمالها ، وعالج مشاكلها الاجتماعية وعقائدها أصدقَ معالجة .

ولكنْ ما الذي حققه النظام الديمقراطي في أثينا للدراما بخلاف تشجيعها ورعايتها ونشرها بين الجماهير ؟ الحق أن هذا النظام السياسيّ في جوهره تعبيرٌ

صادق عن فكر مَنْ أنتجوه ثم طبقوه ، فإذا كان منتجوه هم أنفسهم مَنْ أنتجوا الفن الدراميّ فلا ريب أن العقلية التي ابتكرت النظام الديمقراطي – وهو عبارة عن دراما السياسة إن جاز لنا هذا التّعبير – كانت قادرةً أيضاً وبنفس المهارة على ابتكار الدراما . إن الفردية في السياسة لا تتيح أمام الشعب سوى رأي واحد ونظرةٍ واحدة قد تكون قاصرةً مهما سمت وعلا شأنُ صاحبها ، ولكنّ اشتراك الشعب في الحكم كفيل بإبراز أكثر من وجهة نظر كلها عادلة وصائبة يتمُّ الخيار بين أفضلها . لا مجال للاختيار في النظام الفرديّ ، ولا فرصة للمفاضلة ، على حين يفسح النظام الديمقراطي المجال أمام المفاضلة والاختيار ، كذلك الدراما بثنائيتها تهيّئ الفرصة لرؤية الموقف الواحد من وجهتَيْ نظرٍ مختلفتين ، قد تكون كل منهما صائبة في نظر صاحبها ؛ ولكن المُشاهد يعرف من خلالهما أين تكمن الحقيقة .

ثالثا : الاستعداد الفطريّ

لم تولدِ الدراما بمولد المسرح الإغريقي القديم في القرن الخامس قبل الميلاد بل بدت بواكيرها كبذور في أشعار هوميروس Homeros ، أول نتاج للفكر الإغريقيّ وصل إلينا ؛ فرغم أن هذه الأشعار تُعرف فنيا باسم الملاحم ، والملحمة طراز أدبي قِوامه السّرد والرواية حيث المضمونُ يتفق مع ذلك ، إلا أننا مع ذلك نجد أن مشاهد الحوار (الديالوج) تحتلُّ الجانب الأكبر من هذه الملاحم بحيث تقف جنباً إلى جنب مع السّرد القصصيّ .

ولما كان الحوار هو وسيلة الدّراما ، وعن طريقه تتّضح معالمها وتتطور أحداثها – فإنه يمكننا القول بأن العقلية الإغريقية منذ أطوارها الأولى كانت تميل بطبيعتها إلى التّعبير الدراميّ .

ولم يكن الأدب وحده هو الذي تميز بهذه الصفة ؛ بل اتّسمت بها أيضاً الفلسفة – خاصةً في مؤلفات أفلاطون Platôn وأرسطو Aristotelês – فلقد

ابتدع سقراط الديالكتيكا dialektikê (أي المعرفة عن طريق الجدل والحوار) كإطار لفلسفته العظيمة . ولم تكن الديالكتيكا في حقيقة الأمر سوى تصارع بين فكرتين تتولّد عنه فكرةٌ ثالثة مختلفة ، بنفس الطريقة التي يَخلق بها الحوار في المسرح الفرصة لظهور موقف جديد . وسواء أ كانت الفلسفة السقراطية بطريقتها هذه المبتكرة بالنسبة للتفكير الفلسفي السابق عليها قد تأثرت بالدّراما المسرحية أم لا — فمما لا شك فيه أن كلا من الديالكتيكا الفلسفية والديالوج المسرحي يُثبت أن العقلية الإغريقية كانت بطبيعتها دراميةً في طريقة تعبيرها عن نفسها ، وأن الفكر الإغريقي الذي صاغ الأدب والفلسفة كان في تكوينه فكراً دراميا ، وأن الأدب الناتج عنه يتّصف بهذه الصفة في صياغته ، وفي إطاره ، وفي الطريقة التي يعبّر بها عن نفسه .

كذلك فإن الأساطير الإغريقية التي كانت تعبيراً تلقائيا عن لقاء الإنسان مع الطبيعة وجهاً لوجه — تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي ، ومخطئٌ مَنْ يظن وهو يطالع هذه الأساطير أنها تُرّهاتٌ ، أو شَطحاتُ خيالٍ جامح ، أو قصص ساذج ؛ لأنها في الحقيقة تتضمّن مغزًى فلسفيا عميقاً ، وتُخفي بين ثناياها فكراً متبلوراً ناضجاً . ولقد كانت هذه الأساطير معيناً لا ينضب ، نَهل منه كُتّابُ الإغريق بلا استثناء ، ومادةً خاماً صاغوا منها أدبهم الخالد وفلسفتهم التي بهرتنا — ولا تزال — بما تحوي من فكر سامٍ وحكمة بالغة . فإذا كان المسرح الإغريقي القديم قد وَصَلَ بالفكر الدرامي إلى قمة شامخة ؛ فلا ينبغي علينا أن ننسى أن قدراً كبيراً من هذا الفكر الدرامي كان كامناً في تلك الأساطير حتى نسج منها كُتّاب المسرح أعمالهم المسرحية الخالدة .

فإذا انتقلنا إلى ميدان الفنّ التشكيلي وجدناه — أيضاً — يتّسم بالديناميكية ؛ فَمَنْ مِنّا لم يتعجّب للحيوية وللحركة التي أضفاها المثّال الإغريقي القديم على تماثيله ونحته ؟ ومَنْ منّا لم يدهش للتفاصيل الدقيقة التي بثّها الفنان الإغريقي

في أعماله نتيجةً لدراسته الدؤوب لحركة الجسم البشريّ وأوضاعه ؟ إن الفن الإغريقي ينطق حقا بالحياة ، وينبض بالحركة ، ويقترب من الواقع إلى حدٍّ مذهلٍ مع احتفاظه في الوقت نفسه بالقيم الجمالية ، وإن تاريخ الفن سيذكر على الدّوام أن الفنان الإغريقي كان أولَ مَنْ أضاف الحياة إلى التماثيل فجعلها تتحرك بعد أن كانتْ ساكنة . إن الحركة في الفن ترادف الحركة في الفكر ؛ ولذلك فإن التعبير الدراميّ كان موجوداً في الفن إلى جانب وجوده في الفكر ؛ لأن الدراما حركة ديناميكية وليست ثباتاً أو جموداً .

من هذا كله يمكن للمرء أن يستنتج أن الدراما في البيئة الإغريقية لم توجد مصادفة ، ولم تنبت اعتباطاً ؛ بل أوجدتْها عوامل اجتماعية وسياسية وجغرافية ، وساعدت على ازدهارها ظروفٌ مواتية تضافرتْ كلها كي تخلق مناخاً صالحاً يَنبتُ فيه هذا الفن الأدبي الأصيل حتى يبلغ قمته عن طريق المسرح . لقد كانتِ الدراما كما دوّنها كُتّاب المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد بمثابة تتويج لفكر الإغريق الدرامي الذي قطع منذ مولده على عهد هوميروس شوطاً طويلاً ، لم يُقدَّر لأي شعبٍ آخرَ أن يجاريه فيه ، وظلت الدراما ابتكاراً إغريقيا خالصاً أنتجته العقلية الإغريقية بما توافر لها من عوامل لم يُتح مثلُها لأية أمة أخرى في العالم القديم . ومنذ العصر الذي شهد مولد الدراما حتى الآن لم يوجد فنٌّ آخرُ يمكن اعتبارُه بحق أصدقَ وسيلة للتعبير الذاتي والموضوعي معاً مثل الدراما ، لأنها تجد هوًى في نفس كلّ إنسان ، مثقفاً كان أو غيرَ مثقف ، صغيراً كان أو كبيراً ، رجلاً كان أو امرأة .

الفصل الأول

أقسام الدّراما الإغريقيّة

الدّراما drama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغويّ إلى الفعل dran الذي كان يعني عند الإغريق « الفِعْلَ » أو التّصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص . ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت — ولا تزال — بغنى مترادفاتها ودقّة معانيها واتّصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكريّ — تتضمّن كلماتٍ أخرى عديدة ذاتَ معانٍ قريبة من معنى الفعل الآنف الذّكر ، مثل tynchanein (الحدث) ، poiein (الصُّنع) أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتّخذته كلمة الدّراما ، خصوصاً منذ عصر ازدهار المسرح الأثيني ؛ ولكنّ الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة dran (الفِعل) بعينها للدّلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح ، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل .[1]

الدراما — إذاً — تعني « الفعل » — ولا أقول الحَدث — لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده ، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها [2] ، أما الحدَث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا ناتجًا عن إرادتهم

---

(١) كانت هناك كلمة أخرى مرادفة لكلمة الفعل هي كلمة التّصرُّف prattein لكن استعمالها لم يكن شائعًا لدى أهل أثينا ، حيث نشأت الدراما وازدهرت .

(٢) استدللتُ من القرآن الكريم — معجزة البيان — أنه حينما ترد كلمة « الفعل » يكون الأمر متعلقًا بالإرادة الإنسانية وحدها ، وبالتالي يكون هناك ثواب وعقاب ، مثل الآيات الكريمة : ﴿ وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُم ... ﴾ (آل عمران ، ١٣٤) ؛ ﴿ وَمَنْ يَفعلْ ذلِكَ عُدْوانًا وَظُلمًا فَسوفَ نُصْلِيهِ نارًا ... ﴾ (النساء ، ٢٩) ؛ ﴿ وَإِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً قالوا وَجَدْنَا عَلَيْها آباءَنا ... ﴾ (الأعراف ، ٢٧) إلخ . ورغم أن كلمة « العمَل » قد وردت بصورة مُطّردة ، كمرادف لكلمة « الفِعل » في القرآن الكريم إلا أنني استبعدتُها لما اتّسمت به من صفة العمومية في الاستخدام الحديث .

الإنسانية . « الفعل » من خصائص الإنسان وحده ؛ لأنه يتميز عن سائر الموجودات بالحس والعقل ، وعلى ذلك فالقول بأن الدّراما « حَدَث » قولٌ فيه تجاهُل لإرادة الإنسان وفكره . على أن القول بأن الدراما محاكاةٌ لِفعلٍ أو سلوكٍ إنساني قولٌ مبتَسر ؛ لذا يلزم أن نضيف إليه أن هذه المحاكاةَ لا بد أن تتمّ عن طريق التمثيل ، وبمعنًى أوضح عن طريق العَرْض المسرحيّ ؛ ذلك أن من الممكن محاكاةَ السلوك الإنساني عن طريق آخر غير التمثيل كالسَّرد القصصي أو الإنشاد أو الرِّواية ؛ ولكنّ هذا لا يدخل في نطاق الدراما بوصفها فنًا متفرِّدَ الصفات .

الدّراما — إذاً — في حقيقتها هي التعبير الفنيُّ عن « فِعْلٍ » أو موقفٍ إنساني ، وبدون هذا « الفعل » لا تكون هناك دراما . الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر ؛ لأنه لا يمكن أن تكون ثَمّة دراما لِتُقرأ فقط دون التمثيل ، لكن الدراما هي دائما للتمثيل ، وينبغي أن يكون هذا الشرط موجوداً باستمرار في ذهن مؤلفها . الدّراما تعبير واقعي ؛ لأنه يحاكي بنفس الأسلوب الذي تمّ به الفعل الأصلي ، ولأنه يحاكي سلوك إنسانٍ يحيا معه المؤلف ، ويتغلغل في أعماقه بالقدر الذي يمكّنه من معرفته معرفة واقعية . الدّراما تعبير فنيّ جماعيّ ؛ لأنه يستوعب المؤلف والممثّل والموسيقيّ والراقص والمُنشد والفنان التشكيليّ معاً من أجل إخراجه إلى حيّز الوجود . الدّراما أكثرُ الفنون التصاقاً بحياة الإنسان وبالمجتمع وبالجماهير ككل ؛ لأنها تبحث في فلسفة السلوك الإنساني ، وتستكشف أفضلَ صيغة للعلاقات الاجتماعية بين الفرد والفرد من ناحية ، وبين الفرد والمجتمع من ناحية أخرى . الدّراما هي حركة الإنسان الذي يريد أن يجرّد سلوكه أمام نفسه ، ويبْسطَ عيوبه ومشاكله أمام بصره ؛ كي يكتشف بعدَ معرفتها ومعرفة أسبابها آفاقاً أرحبَ وعلاقاتٍ إنسانيةً أنجحَ وأفضل . الدّراما فنّ يتيح للمؤلف فرصة التعبير عن ذاتيته من خلال عرض مشكلة غيره ، ويتيح للمشاهد فرصة معايشة أحداثٍ ربما لم

يفعلها ؛ ولكنه قد يتعرّض لفعلها فيما بعد وفي أي وقت لو توافرت الظروف لذلك ، كما أنها تمتح المتفرّج لذة الشعور بلحظات سامية قد يحسُّ أحيانًا بها تفور في أعماقه ؛ ولكنه كثيراً ما يفتقر إلى فعلها بيديه . الدّراما تجديدٌ وابتكار واكتشاف لا يتوقّف ولا ينقطع بواسطة الإنسان من أجل الإنسان .

ورغم ما اكتسبته كلمة « الدّراما » عبر العصور من معانٍ ومفاهيمَ جعلتها أحيانًا تبتعد عن المفهوم القديم بحذافيره [1] إلا أنه يمكن القول بأن كلمة « الدّراما » ينبغي أن تُفهَم دَوْمًا على أنها الفن الذي يحاكي أفعالَ الإنسان وسلوكَه عن طريق الأداء التمثيلي بوجهٍ عام ، بِغَضّ النظر عن الإطار الذي يقدِّم هذا الفن من خلاله ؛ سواء أ كان المسرح أم أي جهاز حديث مثل « السينما » أو « التليفزيون » أو الإذاعة .

إن هذه الأجهزة الحديثة قادرة على أن تقدم للمشاهد أو المستمع الفنَّ الدّراميَّ بعد تطويع هذا الفن وفقًا لنوعية الإطار ، و وفقًا لإمكاناته و وسائله « التكنيكية » . فلقد غزت الدّراما في عصرنا الحديث ميادينَ عديدةً بعد أن كان ميدانها الأوحد وإطارها البالغ القِدَم والكمال في الوقت نفسه هو المسرح ، ومعنى هذا أن « الدّراما » قد غدَت بعد اكتشاف هذه الأجهزة الحديثة أكثرَ الفنون انتشارًا وأعظمَها تأثيرًا .

ولقد كانت الدّراما لدى الإغريق تنقسم إلى أقسام ثلاثة :

(أ) التراجيديا (المأساة) tragôdia

والمعنى اللغويُّ لهذه التسمية هو ، « أغنية العنز » ، و وفقًا لأرجح التفسيرات فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن أفراد الجوقة القديمة في

---

(١) من المؤسف أن الكثير ممن يُفترض فيهم العلمُ بالدّراما في وطننا ما زالوا يتخبَّطون في مفهوم كلمة « الدّراما » ويحاول كلٌّ منهم أن يفسّره وفقًا للغة الحديثة التي يعرفها لكنْ من الناحية العلمية الأكاديمية نجد أن جميع اللغات تتفق على أن كلمة drama تعني المفهومَ المبيَّن أعلاه ، أمّا ما شاع عندنا من أن الدراما تساوي التراجيديا وَفْقًا للفظ الفرنسيّ فهو خطأ شائع نرجو أن نتجنّبه مستقبلاً

الأناشيد الديثيرامبية dithyramboi التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جِلْدَ الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي Satyroi أتباع الإله ديونيسوس Dionysos .

وكانت التّراجيديا عبارةً عن مسرحية ذاتِ موضوع جادٍّ ، ذي طابع حزين، يتعرّض لأفعال البشر في صراعهم مع القُوى التي تحيط بهم ، وتتحكم في مسار سلوكهم ، سواء أ كانت قُوى خارجيةً مثل البشر أو الآلهة أم قوًى داخلية مثل النوازع والأهواء . وكان كُتّاب التّراجيديا يحاولون أن يُظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني إنما هو نتيجةُ نوازعَ داخليةٍ قائمة على أساس من الفكر ، وأن ما يقوم به الإنسان من « أفعال » في حياته إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع ما بين العقل والأهواء . ولجلال موضوع التراجيديا ، ولأنه يتناول مشاكل الفرد وقضاياه من حيث هو فرد – كان كُتّاب التراجيديا يهتمّون قديماً بأن يكون البطل فيها سامياً متميزاً عن الآخرين ، متفرّداً في سلوكه عنهم ، رغم ما يبدو أحياناً من تطرُّف في هذا السلوك ، يؤدي إلى وقوع البطل في مثالبَ مهلكة ؛ فالفرد هو الأساس في التراجيديا لا الجماعة ، ومن ثَمَّ كانت الأضواء مسلّطة على أفعاله ، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية . وقد حاول كُتّاب التراجيديا الإغريق – وبصدقٍ – تَفَهُّمَ الدّوافع التي تكمن وراء تصرفات البشر ، واعتقدوا – وَفقاً لنظامهم السياسي الديمقراطي – أن علاج مشاكل السلوك الإنساني لن يتحقق إلا بالتّصالح ما بين الفرد والجماعة ، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، ومن أجل ذلك حاول هؤلاء الكُتّاب فهمَ كلِّ ما يحرك الفرد وكل ما يُقلقه .

ورغم أن المسرحية الحديثة التي قامت في عصرنا هذا كبديل للتراجيديا لا تتناول نفس الموضوع ، ولا تتعرّض لمأساة أو فاجعة دَوْماً ، ولا تهتم بكون البطل سامياً بالمعنى القديم ، إلا أن المفهوم الدراميَّ بها فيما يختصُّ بالبناء

والحبكة والشخصيات ظلّ دون تغيير كبير عن المفهوم الإغريقيّ القديم . لقد تغير الشكل المسرحيّ ، وتغير مفهومُ الصراع ، وتغيّرت أشياءُ عديدةٌ سواء في الموضوع أو « التكنيك » أو التعبير ؛ ولكن سرَّ الدراما كمحاكاةٍ لسلوك البشر وأفعالهم بقي كما هو ؛ لأنه لو تغيّر لانهارتِ الدراما أساساً .

وأهم كُتّاب التراجيديا الإغريق أيسخيلوس Aischylos (حوالى ٥٢٥-٤٥٦ ق. م.) الذي كتَب ما يقرب من تسعين مسرحيةً ، وأدخل تعديلاتٍ وتغييراتٍ كبيرةً على الفن الدرامي ، حتى إنه اعتُبِر خالقاً للتراجيديا ؛ فهو الذي أدخل الممثل الثاني ، وطوَّر الأقنعة والملابس ، وعَدّل في دور الجوقة ، وأعطى للتراجيديا جلالا وصوفية خلابة . ولم يصلنا من كل ما كتبه أيسخيلوس سوى سبعِ مسرحياتٍ هي :

العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقيّ مرسوماً بحروف لاتينية	تاريخ عرضها
١ – الضارعات	Suppliants	Hiketides	(٤٦٣ ق.م.)
٢ – الفرس	Persians	Persai	(٤٧٢ ق.م.)
٣ – سبعة ضد طيبة	Seven against Thebes	Hepta epi Thēbas	(٤٦٧ ق.م.)
٤ – بروميثيوس مغلولاً	Prometheus Bound	Prometheus Desmōtēs	(؟)
٥ – أجاممنون	Agamemnon	Agamemnon	(٤٥٨ ق م.)
٦ – حاملات القرابين	Libation Bearers	Choēphoroi	(٤٥٨ ق م.)
٧ – ربات الغضب [1]	Eumenides	Eumenides	(٤٥٨ ق.م.)

ومِنْ بَعده نجد سوفوكليس Sophoklēs (حوالى ٤٩٦-٤٠٦ ق.م) الذي ألّف ما يقرب من مائة وعشرين مسرحيةً ، وأعطى التراجيديا دفعة قوية إلى

(١) الترجمة الحقيقية لعنوان المسرحية هي « الصافحات » أو « المحسنات » وهي تسمية كانت مستخدَمة لدى أهل أثينا موجه خاصٌ للإشارة إلى ربات الغضب Erinyes ، وذلك اتقاءَ شرّهن ؛ ذلك أن الإغريق كانوا يطلقون على الأشياء التي تُسبِّب الشر والهلاك اسماً لطيفاً بُغْيَة عدم الجهر بالاسم الحقيقي الذي =

الأمام بإدخاله الممثّلَ الثالث ، وبحسّن توظيفه للجوقة choros داخل الإطار الدرامي ، وبتطويره لموضوعات التراجيديا و « للتكنيك » المسرحيّ حتى إنه نال إعجاب المعلم الأول أرسطو في كثير من الأمور . ولم يصلنا من هذا الإنتاج الضخم الذي تركه سوفوكليس سوى سبع مسرحيات أيضاً هي :

العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقيّ مرسوماً بحروف لاتينية	تاريخ عرضها
١ – أنتيغوني	Antigone	Antigonê	(٤٤٢ ق.م.)
٢ – أوديبوس ملكاً	Oedipus Tyrannus	Oidipous Tyrannos	(قبل ٤٢٥ ق.م.)
٣ – إليكترا	Electra	Elektra	(حوالي ٤١٣ ق.م.)
٤ – أياس	Ajax	Aias	(قبل ٤٤٢ ق.م)
٥ – التراخينيات	Women of Trachis	Trachiniai	(؟)
٦ – فيلوكتيتيس	Philoctetes	Philoktêtês	(٤٠٩ ق.م.)
٧ – أوديبوس في كولونوس	Oedipus at Colonus	Oidipous epi Kolônô	(٤٠٥–٤٠١ ق.م.)

وآخرهم يوريبيديس Euripidês (حوالي ٤٨٠–٤٠٦ ق.م.) الذي كتب ما يقرب من تسعينَ مسرحية ، و وصل بالفن الدرامي إلى ذروته ، وجدّد وابتكر في الموضوعات ، وتعمّق في تحليل النفس البشرية إلى حدٍّ مثير للإعجاب ، وإن كان قد مال إلى الذّهنية أكثر من الدّرامية في معظم أعماله التي وصلنا منها ثماني عَشْرَةَ تراجيدية ومسرحية « ساتيرية »[(١)] واحدة . وهذه هي عناوين

= قد يسبب الشر أو التشاؤم ، وتعرف هذه الطريقةُ بلاغيا في اللغة الإغريقية باسم euphêmia ويلاحظ أن للمسرحياتِ الثلاثَ الأخيرةَ من إنتاج إيسخيلوس تكوّن ما يُعرف باسم الثلاثية trilogia ، وهي مسرحية مكوّنةٌ من ثلاثِ تراجيديات ذاتِ موضوع متّصل . وهذه الثلاثيةُ المعروفة باسم ثلاثيةِ الأوريستيا Oresteia هي الثلاثية الوحيدة التي وصلتنا من نتاج المسرح الإغريقي القديم كلّه

(١) عن المسرحية (الساتيرية) انظر (حـ) أدناه حيث القسم الثالث من أقسام الدراما الإغريقية

مسرحياته :

العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقي مرسوماً بحروف لاتينية	تاريخ عرضها
١- ألكيستيس	Alcestis	Alkêstis	(٤٣٨ ق.م.)
٢- ميديا	Medea	Mêdeia	(٤٣١ ق.م.)
٣- هيبوليتوس	Hippolytus	Hippolytos	(٤٢٨ ق.م.)
٤- الطرواديّات	Trojan women	Trôades	(٤١٥ ق.م)
٥- هيليني	Helen	Helenê	(٤١٢ ق م.)
٦- أوريستيس	Orestes	Orestês	(٤٠٨ ق.م.)
٧- إفيجنيا في أوليس	Iphigenia at Aulis	Iphigeneia hê en Aulidi	(بعد ٤٠٦ ق.م.)
٨- عابدات باكخوس	Bacchae	Bakchai	(٤٠٦ ق.م.)
٩- أندروماخي	Andromache	Andromachê	(؟)
١٠- أبناء هيراكليس	Children of Heracles	Hêrakleidai	(٤٣٠ ق.م.)
١١- هيكابي	Hecuba	Hekabê	(٤٣٠ ق.م.)
١٢- الضّارعات	Suppliants	Hiketides	(بعد ٤٢٤ ق.م.)
١٣- إليكترا	Electra	Elektra	(٤١٨-٤١٣ ق.م.)
١٤- هيراكليس مخبولاً	Madness of Heracles	Herakles Mainomenos	(٤٢١-٤١٥ ق.م.)
١٥- إفيجنيا بين التاوريين	Iphigenia in Tauris	Iphigeneia hê en Taurois	(؟)
١٦- إيون	Ion	Ion	(؟)
١٧- الفينيقيّات	Phoenician Maidens	Phoinissai	(٤١١-٤٠٨ ق.م.)
١٨- ريسوس	Rhesus	Rhesos	(؟)
١٩- الكيكلوبس (وهي مسرحية ساتيرية)	Cyclops	Kyklops	(؟)

(ب) الكوميديا (الملهاة) Kômôdia

والمعنى اللغويُّ لهذه التسمية هو « أغنيةُ القرية » وفقاً لرأي أرسطو ، أو « النَّشيد الماجن » وفقاً لرأي غالبية الباحثين المحدَثين . فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية ، على حين يرى الباحثون المحدَثون أن أولى مراحل الكوميديا تتّفق في جوهرها مع « النشيد الماجن » وهو نشيدٌ ارتبط أيضاً بعبادة الإله ديونيسوس .

وكانت الكوميديا مسرحيةً ذاتَ موضوع فكاهيٍّ ساخر ، يرمي إلى عرض النقائص الإنسانية ، والعيوب الاجتماعية ، عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم . وكان الهدف من عَرْض هذه النَّقائص أن يسخر الإنسان من العيوب التي قد ينحدر مع الآخرين إلى فِعْلها عن قُصورٍ أو جهلٍ ، وبالتالي يحاول تَجنُّبها وعدم الوقوع فيها أو ارتكابها ما دامت مثيرةً للسخرية الجماعية ، وتنبو عن الذّوق السليم للمجموع . فالإنسان – عادةً – لا يُقدِم على ارتكاب فَعْلةٍ سَخِرَ هو نفسه ممن قام بها ، أو ضحك ملء شدقيه على مَنِ ارتكبها ؛ لأنه سيشعر بتفوقه ما دام لم ينحدر لمثل هذا السلوك المثير للسخرية .

وتهتم الكوميديا بعرض المشاكل الجماعية محاوَلةً منها لعلاج تدهور المجتمع وإعادة العلاقات الوطيدة إلى صفوفه ، و وسيلتُها في ذلك إظهارُ الأشخاص بصورة أقلَّ من الإنسان العاديّ في الواقع ؛ مما ينتج عنه مفارقاتٌ تبعث على الضحك . وعلى ذلك فإن الضحك في الكوميديا الإغريقية كان عبارةً عن وسيلة إيجابية هدفها نقدُ الأخطاء ، وعلاج العيوب والمثالب والمشاكل التي تنجم عنها دون خوف منها ؛ لأنها عيوبٌ ناشئة عن قصور لا عن عجز كُليّ ، وعن ضعفِ إرادة لا عن انعدام مقدرة . ومن ثَمَّ فإن الكوميديا تلعب دوراً لا يقلُّ خطورةً عن دور التراجيديا ، فكلاهما يتعرض لسلوك الإنسان ومواقفه سواء أ كانت على المستوى الفرديّ أم على المستوى

الجماعيّ .

ورغم أن الكوميديا صِنْوٌ للتراجيديا من ناحية الإطار الدرامي إلا أنها تختلف عنها اختلافاً بيّناً في وسيلتها ، وفي مضمونها ، وفي مغزاها ، وبالتالي في بنائها الدرامي ورسم شخصياتها ، وهذا ما سنعرض له تفصيلاً في الفصل الخاص بالكوميديا .

ورغم التّطور الواضح الذي مرّت به الكوميديا منذ عصر الإغريق القدامى حتى العصر الحاضر ، إلا أن مفهومها و وسيلتها ظلا قريبَيْن من المفهوم القديم وإن اختلفت الغاية وتغيرت السُّبُل ؛ فمن عصر الإغريق القُدامى نَجد « الكوميديا الاجتماعية » و « كوميديا الشّخصيات » ، ومن العصور التالية نجد ما يُسمّى « بكوميديا المواقف » و « كوميديا الفن » (dell' arte) و « الفَرْصَة » farce .. إلخ . ورغم تباين هذه الأنماط جميعاً ، واختلاف عصورها ، إلا أن مغزى الكوميديا موجود في كلٍّ منها بشكلٍ أو بآخر وإن اختلفت نِسبةُ الجدّية والجودة الفنية .

وأهم كُتّاب الكوميديا لدى قُدامى الإغريق أريستوفانيس Aristophanês (حوالى ٤٤٨–٣٨٠ ق.م.) الذي اهتم بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيني في عصره ، وهاجم بعنف ما اعتقد أنه سببٌ لتدهور هذا المجتمع ، وركّز في مسرحياته على الموضوع أكثر من تركيزه على الشّخصية الكوميدية . ولقد ألّف أريستوفانيس مسرحياتٍ عديدةً لم يبقَ منها سوى إحدى عشرة مسرحيةً هي :

العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقيُّ مرسوماً بحروف لاتينية	تاريخ عرضها
١– أهل أخارناي	Acharnians	Acharnês	(٤٢٥ ق.م.)
٢– الفرسان	Knights	Hippês	(٤٢٤ ق.م.)
٣– السُّحُب	Clouds	Nephelai	(٤٢٣ ق.م.)

العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقي مرسوماً بحروف لاتينية	تاريخ عرضها
٤ – الزنابير	Wasps	Sphêkes	(٤٢٢ ق.م.)
٥ – السلام	Peace	Eirênê	(٤٢١ ق.م.)
٦ – الطيور	Birds	Ornithes	(٤١٤ ق.م.)
٧ – ليسستراتي	Lysistrate	Lysistratê	(٤١١ ق.م)
٨ – النساء في أعياد الثيسموفوريا	Thesmophoriazusae	Thesmophoriazousai	(٤١١ ق.م.)
٩ – الضفادع	Frogs	Batrachoi	(٤٠٥ ق.م.)
١٠ – برلمان النساء	Ecclesiazusae	Ekklêsiazousai	(٣٩٢ ق.م.)
١١ – بلوتوس (إله الثروة)	Plutus	Ploutos	(٣٨٨ ق.م.)

ويليه زمنيا مناندروس Menandros (حوالي ٣٤٢–٢٩٢ ق. م.) الذي عاش في أسوإ عصور أثينا تدهوراً ، وكان أبيقورىّ النزعة ، واقعيا مسرفًا في واقعيته ، وبالغ في التركيز على رسم الشخصيات حتى غدت أنماطًا يستخدمها في كل مسرحياته . ولقد ألف مناندروس عدداً كبيراً من المسرحيات التي أثرت في كُتّاب الكوميديا الرومان ، وفي كُتّاب الكوميديا في العصور الوسطى والحديثة ، ومن كل هذه المسرحيات لم يبقَ سوى عددٍ قليل يرجع الفضل في وجوده إلى رمال مصر ، حيث تمّ العثور على معظم أعمال مناندروس في العصور الحديثة .[1] وأهم المسرحيات التي بقيت من أعماله هي :

العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقي مرسوماً بحروف لاتينية
١ – الترس	Shield	Aspis
٢ – المزارع	Farmer	Geôrgos

(١) ومن أجل هذا السبب يصعب تأريخ السنة التي عُرضت فيها مسرحياتُ ماندروس كما هي الحال مع أريستوفانيس .

العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقيّ مرسوماً بحروف لاتينية
٣ – المُخادِع مرتين	Deceiver-Twice	Dis Exapatôn
٤ – الفَظّ (الشرس)	Ill-Tempered	Dyskolos
٥ – المحكَّمون	Arbitrants	Epitrepontes
٦ – البطل	Hero	Hêrôs
٧ – الممقوت	Misumenus	Misoumenos
٨ – الفتاة مقصوصة الشَّعر	Shorn Girl	Perikeiromenê
٩ – فتاة ساموس	Girl from Samos	Samia
١٠ – الشَّبح	Phantom	Phasma

(جـ) المسرحية الساتيرية Satyros (= Satyrikon drama)

وهي عبارةٌ عن مسرحية تشبه إلى حدٍّ بعيد التراجيديا في نمطها ؛ ولكن موضوعَها يدور بوجه عام حول الأساطير . ولقد سُميت بالمسرحية « الساتيرية » لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس « الساتيروي » أتباع الإله ديونيسوس ، وهو الزيُّ الذي كان يرتديه أفراد الجوقة « الديثيرامبية » التي نشأت منها التراجيديا ، كذلك كانت الجوقة في المسرحية « الساتيرية » تقوم بأداء رقصةٍ عنيفة تُعرف باسم Sikinnis نسبةً إلى مخترعها Sikinnos ، وكثيراً ما كان هذا النوع من المسرحيات يصوِّر البطلَ المشهورَ هيراكليس بصورةٍ كوميدية .

وكانت المسرحيةُ « الساتيرية » تُعَدُّ الجزءَ الأخير من الرباعية tetralogia التي اعتاد كُتَّاب التراجيديا تقديمَها في المسابقات المسرحية [1] ، والتي كانت تتألف

---

(١) كانت التراجيديا تُعرض في مسابقات تُقام في أعياد « الديونيسيا الكبرى » ta megala Dionysia المعروفة أحياناً تحت اسم « المدنية » ta astika أو ta kat' asty وذلك في شهر Elaphêboliôn الذي يقابل في تقويمنا الحديث تقريباً شهر مارس . وكان يتقدم للجائزة ثلاثة كُتّاب ، كلٌّ منهم برباعية مكونة من ثلاث تراجيديات ، تتبعها مسرحيةٌ « ساتيرية » ، وكان المُفترض أن الرباعية ذاتُ موضوع متَّصل ، ولكنها غالباً ما خرجَت على هذه القاعدة . وكذلك كانت التراجيديا تُعرض في أعياد اللينايا =

من ثلاث مسرحيات تراجيدية (ثلاثية) ، تتبعها مسرحيةٌ « ساتيرية » ، بحيث تدور المسرحياتُ الأربع حول موضوع ذي قصة واحدة متّصلة الأحداث ، ولكن فيما بَعدُ لم يكن يُقدَّم في هذه المسابقات سوى مسرحيةٍ « ساتيرية » واحدة لا علاقة لها بالرباعية التي اختفتْ على عهد آخِر كُتّابِ التراجيديا العظام يوريبيديس . وإلى براتيناس Pratinas الذي كان حيا حوالي ٤٩٦ ق.م. يُعزى فضلُ ابتكار هذا النمط الدرامي ؛ ذلك أن المسرحية « الساتيرية » تُعتبر همزةَ الوصل بين الأناشيد « الديثيرامبية » والتراجيديا ، ومن هذه الوجْهة فهي خطوة على طريق تطور الدراما الإغريقية من الإنشاد إلى التّكوين الدّرامي . ومن بين كل ما دوّنه كُتّاب المسرح الإغريقي في هذا المجال لم يَتبقّ لنا سوى شَذْرةٍ من مسرحيةٍ ألّفها سوفوكليس بعنوان « قصّاصو الأثر » Ichneutai [1] ومسرحية الكيكلوبس التي ألّفها يوريبيديس .

لقد نشأت هذه الفنونُ الدرامية جميعاً في أعياد ديونيسوس ، الإله الشعبي اليوناني ، الذي لاقت عبادتُه رواجاً كبيراً بين طبقات أهل أثينا بوصفه ربا للكروم ، ورمزاً لدورة الحياة في الكون ، تماماً كما كان الإله « أوزيريس » لدى قدماء المصريين . فمن الجانب الحزين الذي يتمثّل في موت الإله واختفائه (الشتاء والخريف) ظهرت الأناشيدُ الحزينة ، التي تطورت فيما بعد إلى التراجيديا لِتمثّل الجانبَ الجادَّ أو الحزين في حياة بني الإنسان ، ومن الأناشيد المرحة التي تُمثّل بعثَ الإله وظهورَه (الربيع والصيف) نشأت الكوميديا لِتُمثّل الجانب المرح في حياة البشر ، ولتصوّر قدرة الإنسان على قهر الصّعاب ،

= ta Lênaia التي كانت تُقام في أثينا خلال شهر Lênaiôn الذي يقابل في تقويمنا الحديث الجزءَ الأخير من يناير والأول من فبراير .

(١) عثر على هذه الشذرة مدوّنةً على بَرديّة من البهنسا [P. Oxy., ix (1912), 1174] في صعيد مصر أثناء الحفريات العلمية هناك ، ويدور موضوعها حول سرقة ماشية الإله أبوللون على يد هرميس (رسول الإله زيوس) فورَ ولادته .

والانتصار على الطبيعة .

ورغم هذه النّشأة الدينية إلا أن الدراما الإغريقية لم تتناول طقوسًا ولا مناسكَ ، ولم تعالج أسرارًا دينية ؛ بل تعرّضتْ لصراع الإنسان ومحنته أمام ما يعصف به من نوازعَ وأهواءٍ داخلية ، وقوًى مسيطرة ومتحكمة خارجية . ولم يكن الدين في الدراما سوى إطار لتعبيرٍ فنيٍّ متكامل ، ومناسبةٍ استغلّها كُتّاب المسرح الإغريقي في عَرْض أفكارٍ سامية ، وفلسفةٍ عميقة ، وفهمٍ للإنسان على مستوًى يُثير الانبهار من فرط قُربه من الحقيقة واستناده إلى الواقع .

الفصـل الثاني
التّراجيديا

أولاً – تعريفُ التّراجيديا diôrismos tês tragôdias

يعرِّف المعلم الأول أرسطو التّراجيديا في كتابه « عن الشعر » كما يلي :

« التّراجيديا محاكاةٌ لفعلٍ جادٍّ كاملٍ ذي حَجْمٍ مُعيَّن ، في لغة منمَّقة تختلفُ طبيعتُها باختلاف أجزاء (المسرحية) ، بواسطةِ أشخاصٍ يؤدّون الفِعل لا عن طريق السَّرد ، وبحيث تؤدي إلى تطهير (النّفس) عن طريق الخوفِ والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات . »[1]

إن هذا التّعريف الموجز يحتاج إلى شرح مُسهَبٍ كي يتفهّمه أيُّ دارسٍ معاصر للدراما . ولْنبدأ بهذا السؤال : ما هي المحاكاة mimêsis بوجه عام في الفنون الأدبية ، وبوجه خاصٍّ في الدراما ؟ هل هي مجرَّد تقليدٍ مستعبَدٍ للطبيعة والواقع خالٍ من الابتكار ؟ أم أن المؤلِّف يضيف إليها إحساسَه ونظرتَه الفكرية وتصوُّره الذاتيّ ؟

لا شك أن المؤلف أو الشاعر يُحاكي ما هو ماثل أمامه في الطبيعة بما فيها من بشر بما يعتقد أنّه مماثِل ، لكنّ هذه المحاكاة – كما يرى الفيلسوف أفلاطون – لن تكون بحالٍ من الأحوال صورةً مطابِقة للواقع المنقولِ عنه ؛ بل

---

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ ب ٢٤–٢٨ . ولقد اعتمدتُ في دراستي على النّص الإغريقي المنشور في طبعة الآداب الرفيعة الفرنسية الذي نشره :

J. Hardy; Aristote; Poétique. Paris (1932). Les Belles Lettres.

صورة متغيرة ومختلفة إلى حدٍّ ما عن هذا الواقع .[١] ومن ناحية أخرى يرى أرسطو أن المحاكاة نزعة فطرية تولد مع الإنسان منذ نعومة أظفاره ، وأن الإنسان هو أكثر الكائنات الحيّة براعةً في هذا المضمار ، حيث إنه ينال تعليمه ومعارفه في طفولته عن طريق المحاكاة ، وأن البشر جميعاً يجدون متعة كبيرة في المحاكاة .[٢] كذلك نجد أن الكلمة التي استخدمها الإغريق للدّلالة على الشاعر هي poiêtês ، وهي كلمة لا تعني شخصاً يخلق شيئاً من العدم ؛ بل تعني الشخص الذي يؤلّف ويركّب وينظم الأجزاء التي نقلها عن طريق المحاكاة .

معنى ذلك أن المحاكاة ليست نقلاً حرفيا ولا خَلْقاً من العدم ؛ بل نقلٌ يتضمن تغييراً وإضافة ذاتية مِمَّن قام به ، لذلك استبعدتُ عند ترجمتي للكلمة الإغريقية mimêsis اللفظَيْن « تقليد » و « نَقْل » واخترتُ لفظَ « محاكاة » ، ذلك أن « التقليد » « والنّقل » لا يعبران عن روح الابتكار أو التّغيير ، أما « المحاكاة » — فإلى جانب كونها صفةً لاصقة بالإنسان — فهي تحمل معنى الإضافة والابتكار .[٣] وعلى حين تتم المحاكاة في الفنون الأدبية عامة عن طريق السّرد أو الرّواية نجدها تتم في التراجيديا عن طريق التّمثيل على يد أشخاص يتحرّكون فعلاً أمام المُشاهِد ، ويقومون بأداء أدوارهم وفقاً لما يتطلّبه الموضوع . وكانت المحاكاة في التراجيديا الإغريقية تتعرّض لشخصيات متميزة عن الأفراد العاديين[٤] خصوصاً الشخصياتِ التي يتميّز سلوكها بالفردية

---

(١) Cf. Platôn, Sophistês, 262b, Politeia, 598b, Nomoi, 889d.

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٨ ب ٥–٩ .

(٣) كذلك يرى أرسطو (عن الشعر ، فقرة ١٤٥١ ب ٦–٩) أن الشعر ومنه الدراما مجاله العامّ ، أمّا التاريخ فمجاله الخاصّ ، وأن العام يدور حول ما هو ممكن أو محتمل أما الخاصُّ فيدور حول الواقع المحدد . ومعنى ذلك أن المحاكاة في الدراما ليست صورةً طِبْقَ الأصل من الواقع بل تصوُّر لما يمكن أن يكون عليه الواقع .

(٤) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٨ أ ١٦–١٨ ، فقرة ١٤٥٤ أ ١٧ .

الشديدة ، أو بالتّطرُّف والوعي الزائد بالذات ، أو بالغرور والطموح الأعمى الذي يتجاهل رغبات الآخرين ؛ لأن مثل هذه الشخصيات هي التي تتّفق ومغزى التراجيديا ، حيث إنها تُهَيِّئُ الفرصة بسلوكها هذا للصّراع والتّضاد الذي يخلُق الدراما .

وينبغي أن يكون الفعل الذي تتمّ محاكاته جادا ؛ بمعنى أنه يحتوي على معالجةٍ جادة لمشاكل السّلوك الإنساني بين الفرد والجماعة بوجه عام ، وبمعنى أنه يصوِّر ما يُصيب الإنسان في صراعه الدائب مع مَنْ حوله مِن البشر أو قيودِ العقيدة أو حتميةِ القدَر . كذلك ينبغي أن يتّصف هذا الفعلُ بالاكتمال ؛ بمعنى أن يكون محتويا على فكرة كاملة تشرح طبيعته للمُشاهِد ، وتوضّح أسبابه ودوافعه كما توضح الآثار المترتبة على وقوعه ، وبدون ذلك فإن الفعل ذاته يكون غيرَ مقنع عديمَ التأثير . ويقصد أرسطو بالحجم المعيَّن ألا يكون حجمُ الفعل بالغَ الطول مثل الملحمة ، أو بالغَ القِصر مثل القصيدة الغنائية . فالدّراما تتميّز عن سائر الفنون الأخرى بأن حجمها يكون تماماً بمقدار الفعل الذي تُحاكيه ، وبمقدار ما يستطيع المؤلّف أن يطوِّر أحداث هذا الفعل ، وأن يَبني بإتقان الشّخصياتِ التي اشتركت فيه . وحيث إن موضوع التراجيديا يُختار بعناية بحيث يحتوي على موقفٍ دراميٍّ ملائم ، فإن هذا الاختيار في حد ذاته هو الذي يفرض على المؤلف حجمَ المعالجة ؛ فإذا كان كاتب الملحمة يُضطرُّ لإيراد كثير من التّفصيلات والتّفريعات التي تؤدي إلى زيادة حجم عمله الأدبي ، فذلك لأن وسيلته في المحاكاة هي السّرد والرواية ، أما كاتبُ التراجيديا فليس بحاجة إلى أي تفصيلات لا تخدم الفكرة ؛ بل يبدأ تَوا في « لُبِّ الموضوع » in medias res تاركا خلفيّته ؛ ذلك لأن وسيلته هي محاكاة الموقف الدرامي الذي يتبلور على لسان كل شخصية في المسرحية عن طريق التّمثيل ، الذي هو عبارة عن إعادة ما وقع بنفس الطريقة التي وقع بها دون

زيادة أو نقصان ؛ ومن ثمّ فإن حجم الفعل عند كاتب التراجيديا يصبح رَهناً بالموقف الدّرامي نفسه ، ورَهناً بإتمام معالجته .

وسيلة الدّراما – إذاً – غير مباشرة ، في حين أن وسيلة الأنماط الأدبية الأخرى مباشرة .[1] أسلوب الدراما واقعيٌّ ، لكنه في الأنماط الأدبية الأخرى أقل واقعية. الدراما حركة فعلية وأنماط الأدب الأخرى حركة ذهنيّة . الدراما شخصياتٌ تتحرّك بفعل دوافعَ ذاتيةٍ ، لكن الأنماط الأدبية الأخرى شخوصٌ تُحرّك بفعل دوافعَ وأفكار خارجية من الكاتب أو المؤلف أو الشاعر . الدّراما بناءٌ عضويٌّ لا تجوز فيه زيادةٌ ولا يصحّ له نقصان ، والأنماط الأدبية الأخرى بناء تركيبيٌّ يقبَلُ الإضافة والنقصان .

والآن ماذا يعني التطهير ؟ إن المقصود به هنا هو تطهير النفس والمشاعر الإنسانية عن طريق إثارة انفعالاتٍ متباينة ، أهمُّها وألزمها الخوفُ والشفقة . والتطهير في التراجيديا له معنى دينيٌّ ومغزًى أخلاقيٌّ ، ذلك أن التطهير بالنسبة للنفس يقابل العلاجَ بالنسبة للجسد ، فحينما يرى المشاهِدُ شخصياتِ التراجيديا وهي تتقلّبَ في أقدارها ما بين عُلوٍّ وانحدار ، وما بين سعادة وشقاء ، تكون نفسه ومشاعره نهباً لعاطفتي الخوف والشفقة : الخوفِ من الوقوع في نفس المصير الذي آل إليه البطل لو ارتكب نفسَ الإثم ، والشفقةِ على البطل الذي رغم وِزْره لا يستحقُّ كلَّ ما نزل به من عقاب وشقاء . وعن طريق هاتين العاطفتين اللتين تتملكان المُشاهِد أثناء رؤيته للعرض المسرحيّ يتمُّ شفاء نفسه من أدرانها ، ومن الشرور التي تعصف بها ، ومن الرغبات الغريزية التي تجتاحها بين الحين والآخر . فلا شيء أكثرُ إقناعاً من رؤية الإنسان لمصيره وهو يقع لإنسان آخر أمام بصره ، فنحن لا نتمنّى أن يحلَّ بأنفسنا الشّقاءُ أو ينزل بنا

(١) وسيلة الدّراما غير مباشرة ؛ لأن الفكرة فيها تُقدّم عن طريق الموقف والفعل ، أما الفنون الأدبية الأخرى فوسيلتها مباشرة ؛ لأن الفكرة فيها تُقدّم عن طريق اللفظ .

العقاب ؛ إذ يكفي في كثير من الأحيان أن نأخذ العبرة حينما يحل الشّقاء بسوانا . ولا شك أن النفس البشرية السّوية ستتردّد في ارتكاب الإثم لو شاهدت مصيرَ الآثِم الوخيمَ ، وتيقّنت من بشاعة هذا المصير ، وأن الإنسان لا يقع في الإثم إلا إذا استسلم لهواه ونوازعه ، وغرق في أنانيته ، وإلا إذا جنح إلى التطرّف الممقوت ، ومال إلى الغطرسة .

ثانياً : مكوّنات التراجيديا merê (kath' ha) tês tragôdias

وفقاً لما ورد عند أرسطو فإنه كان لا بدّ من وجود ستة عناصر تكوّن منها التراجيديا الإغريقية كعرض مسرحيّ ، هي : القصة mythos [١] والشخصيات êthê والفكرة dianoia والبيان lexis والأغنية melopoiia والمَشْهد المسرحيّ opsis [٢] .

(أ) القصة mythos

أما القصة فهي أهم مكوّنات التراجيديا ، وهي عبارةٌ عن تركيبٍ لأفعال البشر وتصرّفاتهم وما في حياتهم من خير وشر ؛ لأن التراجيديا لا تحاكي الأشخاص ولا تتعرّض لسرد قصة حياتهم ؛ بل هي تحاكي مواقفَهم من الحياة. والفيلسوف أرسطو يرى أن السعادة والشقاء يكمنان في الفعل ، وأن غاية الحياة

---

(١) اللفظة الإغريقية mythos كانت أيضاً تعني « القول » أو « الحديث » ثم أصبحت تعني « موضوع الحديث » ثم أصبحت تدل على « الحكاية » أو « القصة » خصوصاً القصة المستخدمة في الشعر أو الأساطير لا المستخدمة في التاريخ . ومع ذلك فضّلتُ ترجمتها بالعربية بلفظ « القصة » - رغم عمومية اللفظ ، ورغم أن الدراما ليست في جوهرها قصة ؛ بل موقف ؛ لأن الأصل اللغويّ في الكلمة العربية يساوي تماماً الأصل اللغويّ الإغريقيّ في تسلسله في المعنى . وتترجم هذه اللفظة في الإنجليزية « بالحبكة » plot .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ أ ٧-١٠ . ويرى المعلم الأول (فقرة ١٤٥٠ أ ١٠-١٢) أن عنصرين من هذه العناصر الستة (وهما الأغنية والبيان) يتعلّقان بمادة المحاكاة hois mimountai ، وأن عنصراً واحداً (هو المشهد المسرحي) يتعلّق بكيفية المحاكاة hôs mimountai ، وأن ثلاثة عناصر (هي القصة والشّخصيات والفكرة) تتعلّق بموضوع المحاكاة ha mimountai . قارن أيضاً فقرة ١٤٤٨ أ ٢٤-٢٥ .

ليست كيفيةَ الوجود ؛ بل كيفية الفعل .[١] وكان الكُتّاب الإغريق يعتبرون أهم فترة درامية في حياة الإنسان الفترة الأخيرة من عمره ؛ لأنها تعد بمثابة بلورة لموقفه وتصرُّفاته ونظرته إلى ما يحيط به من بَشر وموجودات ، ولأنه لا يمكن الحُكم بصدقٍ على موقف إنسان أو تقويمه ببدايته بل بنهايته [٢] ؛ فقد تحدُث أمور تؤدي إلى تغييرٍ جذري في حياة أي إنسان بحيث تحوّل مصيره من النقيض إلى النقيض .[٣] وتتعرَّض القصة من جانبٍ لشخصياتِ الأفراد من حيث هم أفراد في المجتمع ، ومن جانب آخر لأفعالهم سواء أ كانت هذه الأفعال تتَّسم بالسعادة أم بالشقاء ، بحيث تكون المحاكاة فيها للفعل الذي تقوم به الشخصية لا للشخصية نفسِها ؛ فالدراما هي الفعل وليستِ الشخصية ، ولو وُجِدَت الشخصيةُ وغاب فعلُها لما كانت هناك دراما .[٤]

وأهمُّ ما في القصة الدَّرامية هو تسلسلُ الأحداث وارتباطُها معاً في وحدة واحدة ، بحيث يكون التَّصاعد في الأحداث نتيجةً للصراع بين شخصيات المسرحية . القصة – إذاً – بالنسبة للتراجيديا بمثابة الروح بالنسبة للإنسان ، أما الشخصيات فتليها في الأهمية .[٥]

وثَمّةَ عنصران كان لا بدَّ من توافرهما في القصة الدرامية الإغريقية كي تُمتع المشاهِد ، وتحقق بنجاحٍ المغزى التراجيديَّ ، وهما : التَّحوُّل peripeteia

---

(١) فقرة ١٤٥٠ أ ١٥–١٩ .

(٢) يؤكد هذا ما جاء على لسان الجوقة في المشهد الختاميّ لمسرحية سوفوكليس « أوديبوس ملكاً » (سطور ١٥٢٨–١٥٣٠) حيث تقول : « لذلك فنحن نتطلّع لرؤية ذلك اليوم الأخير من حياة المرء لا ينبغي أن نعتبر أحداً من الفانين سعيداً إلا حينما يبلغ نهاية عمره دون أن يلحقَ به شرٌّ ما » .

(٣) ولهذا يُفضَّل في مجال التاريخ ألا يتمّ تقويم الشخصية التاريخية إلا بعد إنجاز دورها التاريخي ، أو رحيلها عن الحياة ، حتى يمكن إصدار حكم صادق وموضوعيٌ على دورها ومنجزاتها .

(٤) أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ أ ١٩ – ٢٥ . انظر أيضاً عن القصة وارتباطها بالشخصية :
A. T. Murray: Plot and Character in Greek Tragedy, Trans. Proc. Am. Phil. Assoc. (= T.A.P.A), XLVII, (1910), pp. 51-64.

(٥) فقرة ١٤٥٠ أ ٣٨–٣٩ .

والاكتشاف anagnôrisis [١] ، ولكن الحديث عنهما سيأتي في مكان آخر .

(ب) الشّخصيات ēthē

وتختلف الشّخصيات في مجموعها فيما يتعلّق بمحاكاتها للشر أو للخير ؛ فهي إمّا تحاكي أشخاصاً أسمى (من الإنسان العادي) أو أدنى .[٢] وحيث إن الشخصياتَ في التراجيديا هي التي تقوم بالفعل ؛ فإن كلّ شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسّر مسار السلوك الإنساني ، ولماذا يتّجه بِكُلّيته إلى جانبٍ دون الآخر ، ولا يتبادر إلى الذهن أن بناء الشخصية الدرامية يتم فقط عن طريق الكلمات التي تردّدها ؛ بل ينبغي أن يكون مؤسّساً على فهم النزعات الإنسانية التي تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف سلوكي ما بناءً عليها .[٣]

ويتوقّف الصّراع بين الشخصيات على مدى الصّلة التي تربط كل شخصية بالأخرى ، وهذه الصلة إمّا أن تكون صلة محبّةٍ أو صلة عداءٍ أو صلةً لا تنتمي إلى المحبة ولا إلى العداء . فإذا كانت الصّلة صلةَ عداء فينبغي ألا تُظهر الشخصية تعاطفاً أو رحمةً تجاه مَنْ يعاديها ، سواء في القول أو الفعل ، وتحت أي ظرف من الظروف إلا حينما تحلُّ بها فاجعة محزنة أو شقاء جسيم . وعلى العكس من ذلك تماماً في صلة المحبة حيث لا تُضمِر الشخصية البغض أو الكره إطلاقاً نحو مَنْ يحبها إلا إذا اندفعت إلى ذلك بسبب آثامها ؛ فقد

---

(١) فقرة ١٤٥٠ أ ٣٣-٣٤ .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٨ أ ١-٥ . قام الكثيرون ممن ترجموا مقال أرسطو عن الشعر بترجمة كلمة ēthē بلفظ « الخلق أو « الأخلاق » ، وهو أحدُ المعاني التي تدل عليها اللفظة الإغريقية . ولكني فضلت ترجمتها بكلمة « الشخصيات » ، لأنها أكثر دلالة إلى جانب أنها تعني ذلك فعلاً في صيغة الجمع . ويلزم التنويه هنا بأن « السموّ » بالنسبة للشخصية لا يتعلّق بالمكانة الاجتماعية ولا بالمولد ؛ بل يتعلق أساساً بالسلوك والأفعال ؛ فالشّخصية الدّرامية إما أسمى من الإنسان العادي سلوكاً أو أدنى منه في تصرفها ، وكانت الشخصياتُ الأسمى تصلح للتراجيديا الإغريقية في حين كانت الأدنى توافق الكوميديا . قارن أيضاً فقرة ١٤٥٤ ب ٨-١٤ ، وكذلك الحاشية الخاصة بتفسير لفظة chrēsta أدناه .

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ ب ٨-١١ .

يقدِم الأخ على قتل أخيه ، والابن على قتل أبيه ، والأم على قتل ولدها أو العكس ، بحيث تنتج عن ذلك مآسٍ مُفْجعة .[1] لكنَّ هذا العدوانَ لا يحدُث بسبب شرٍّ كامنٍ داخل الشخصية ، أو متعمَّد من ناحيتها ؛ بل بسبب أهواء أو نوازع داخلية تجعل الإنسان ينقاد دون تبصُّر إلى الوقوع في الإثم . أما حينما تكون العلاقة بين الشخصيات عبارةً عن صلةٍ لا تنتمي إلى المحبة ولا إلى العداء فينبغي ألا تبدر بادرةٌ من الشخصية تدل على تعاطف أو كرهٍ نحو الشخصية المقابلة لها .

ويرى أرسطو أن هناك عناصر أربعةً لا بد من توافرها عند بناء الشخصية :

١ – أن تتَّصف الشخصيةُ بالسموِّ[2] : ذلك أن شخصيات التراجيديا ينبغي أن تكون ذاتَ صفاتٍ خاصة وسلوكٍ متفرِّد حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس ، وحتى تحقِّق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العاديِّ التَّضادَّ ومن ثَمَّ الصِّراع . ومن ناحية أخرى فإن التراجيديا الإغريقية كانت دوماً ذاتَ موضوع سامٍ ، وكان هدفها باستمرار المثلَ الأعلى الذي كان لا يوجد – في رأي الإغريق – بين البشر العاديين ، بل بين الأبطال العظام وأنصاف الآلهة ، أو على الأقل بين البشر ذوي الصِّيت الذائع والشُّهرة العظيمة . ولقد أدرك الإغريق بفطنتهم أن الفاجعة حينما تحلُّ بإنسانٍ عظيم مرموق تكون أكثرَ تأثيراً في نفس المشاهِد مما لو حلَّت بشخص عاديٍّ مغمور . وقد يسأل سائلٌ كيف يمكن والبطل[3]

---

(١) أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ ب ١٥–٢٢ .

(٢) فقرة ١٤٥٤ أ ١٧–٢٠ . استخدم أرسطو في هذا المعنى كلمة chrēsta ومعناها الحرفيُّ « خير » أو « نبيل (السلوك) » ، ولكني ترجمتها « بالسمو » حتى تتفق مع ما سقته آنفاً عن معنى الشخصيات الأسمى ويؤيد هذا المعنى الأخيرَ ما يقوله أرسطو في شرحه لهذه اللفظة : « إن الأقوال أو الأفعال هي التي تدل على السلوك ، فإن كانت هذه سامية (خَيِّرة) كان صاحبها سامياً . وهذا ممكن بالنسبة لكل أنواع الشخصيات وأجناسها ، فالمرأة أيضاً قد تكون سامية ، والعبد كذلك ، وإن كان يجوز في بعض الأحيان أن تكون المرأة أدنى سلوكاً والعبد سيئاً » .

(٣) لم ترد كلمة البطل hērōs عند أرسطو في كتابه « عن الشعر » ، ولكن جمهرة الباحثين بدءاً من العصور الوسطى دأبت على إطلاقها على الشخصية المحورية في المسرحية .

التراجيديُّ بهذه الصفات السامية أن يقع في المحظور ، ويرتكب الإثم الذي ينال عليه العقاب ؟ والجواب أن البطل التراجيديَّ عند الإغريق ليس معصوماً من الخطأ رغم حكمته وسموّه ، ولكنَّ وعيَهُ الزائد بمعرفته ، ومحاولتَهُ الانسلاخَ من بشريته إلى مصافِّ الآلهة يجعلانه يقع في الإثم ، ويضعان على عينيه غِشاوةً من الغرور والغطرسة .

٢ – التَّوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية harmottonta : فلا يصح أن تُصوَّر المرأة بصفات خاصة بالرجل وَحْدَهُ ، مثل البسالة في الحرب أو الخشونة ، أو الرجل بصفاتٍ هي خاصةٌ بالمرأة وَحْدَها . [1]

٣ – التَّماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله homoion [2] : فلا ينبغي أن يشذَّ الفعل عن القول ؛ لأن معنى هذا أن تكون الشخصية بلا دور إيجابيّ أو موقف ، وبالتالي تصبح بعيدةً عن الواقع وغيرَ مقنِعة .

٤ – التَّناسق في بناء الشخصية homalon [3] : بمعنى أن تلتزم الشخصية في قولها وفعلها بموقف معيَّن ما دامت الظروفُ ثابتة ، وإلا يتحوَّل سلوكها فجأة وبدون دافع من موقف إلى موقف مُضادّ .

كذلك يلزم عند بناء الشخصية – كما هي الحال في تكوين القصة – أن تخضع في قولها وفعلها إلى قانون الضَّرورة أو الاحتمال to anankaion ē to

---

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ أ ٢٠–٢٢ .

(٢) فقرة ١٤٥٤ أ ٢٢–٢٤ عن العنصرين الثاني والثالث في بناء الشخصية يتحدث الشاعر الروماني هوراتيوس Horatius – في رسالته إلى أبناء بيسو ad Pisones التي عُرفت في العصور الحديثة تحت اسم « فن الشعر » Ars Poetica – حديثا هاما محاولاً أن يبين ضرورة التمييز في بناء الشخصية بين صفات الشيخ والشاب والرجل والمرأة (أبيات ١١٤–١١٨) ؛ وكذلك على ضرورة المحافظة على جوهر الشخصيات الأسطورية دون تغيير (أبيات ١١٩–١٢٤) ، وأخيراً على ضرورة بيان صفات كل عُمْرٍ وخصائصه السلوكية (بيت ١٥٦ وما يليه)

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ أ ٢٥–٢٧ .

eikos بمعنى أنها لا تقول شيئاً أو تأتي بفعل بعيدٍ عن الاحتمال مجافٍ للواقع وَلِمَنْطقِ الأمور .[(١)]

(جـ) الفكرة dianoia

وهي القُدرة على ابتكار ما تقوله كلُّ شخصية من أجل إيضاح فعلها ، وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف[(٢)] ، وبمعنًى آخر وَضْعُ أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحوّل من فكرة ذهنية إلى سلوكٍ فعليٍّ . ويخبرنا أرسطو أن الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة والمناسبة للموقف ، وأن هذه اللغة ذاتَ التعبيرات المناسبة توجد في الخُطَب السياسية logoi tês politikês والخطب الريتوريقية (البلاغية) logoi tês rhêtorikês ، وأن أوائل الكُتَّاب التراجيديِّين — مثل أيسخيلوس — قد أنطقوا شخصياتِهم بلغةِ الخطب السياسية على حينَ لجأ المتأخرون منهم والمعاصرون لأرسطو — مثل يوريبيديس — إلى لغة الخطب الريتوريقية .[(٣)]

الفكرة — إذاً — تعني ببساطة القدرة على التعبير باللفظ[(٤)] ، وينبغي وفقاً لأرسطو أن تتألف من العناصر التالية :

١ — الوضوح : بمعنى ألا تجعل المشاهِد يَحارُ عبثاً في فهم مرامي الألفاظ ،

---

(١) فقرة ١٤٥٤ أ ٣٣–٣٦ . ستشرح هذا للقارئ تفصيلا عند الحديث عن موضوع التراجيديا (رابعا) أدناه .

(٢) فقرة ١٤٥٠ أ ٦–٧ لم أجد كلمةً تُطابق المعنى المقصودَ بالكلمة الإغريقية dianoia تماماً ، فهذه الكلمة تعني « المقدرة الفكرية لدى الشخصية الدرامية على القول أو الفعل » . وهي من الناحية اللغوية تعني القدرة على التعبير عن الفكرة « حيث إنها مشتقة من حرف الجر dia (بواسطة) وكلمة nous (العقل أو الفكرة) . وقد يمكن ترجمةُ هذا المصطلح إلى العربية بكلمة « المغزى » ، ولكني وجدت لفظ « الفكرة » أكثر ملاءمة ، وإن لم يكن أكثر دقةً وشمولا ؛ فآثرت استخدامه مع شرحه وتفصيله .

(٣) فقرة ١٤٥٠ ب ٤–٨ .

(٤) هناك فرق بين « الفكرة » و « البيان » (العنصر رقم د) فالأولى عبارة عن الأفكار التي تشكّل جوهر كل شخصية ومواقفها ، أما الثاني فهو الصياغة اللفظية للفكرة حقا إن التعبير اللفظيَّ مرتبط بالأولى وموجود في الثاني ، ولكنه في الأولى غلافٌ وفي الثاني أساس ، في الأولى وسيلة وفي الثاني غاية ، والاثنان مرتبطان معا بحيث تتعلق الأولى كما سبق القول « بموضوع المحاكاة » والثاني « بمادة المحاكاة » .

ويمعنى ألا تغرقه في بحار الرمز والتجريد ؛ فينسى المغزى ولا يدرك الهدف ، ويصبح من العسير عليه أن يتابع أحداث المسرحية مهما كانت ثقافته وَسَعةُ اطلاعه .

٢- التّفنيد : بمعنى القدرة على دَحْضِ الأفكار التي تطرحها شخصيةٌ ما من أجل تعضيد موقفها إزاء شخصية أخرى تتّخذ منها موقفاً مضاداً ، أو القدرة على إضعاف آراء الخَصْم وتعزيز الآراء الخاصة بالشخصية المناهضة له .

٣- القدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس ، مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك .

٤- القدرة على الإسهاب والإيجاز حَسَبَ ما يقتضيه الموقف الدرامي ، بمعنى أن يكون اللفظ في مكانه تماماً ودون زيادة أو نقصان ؛ لأن الكلمات التي يحتاجها الموقف الدرامي إن زادت جعلت المشاهد يفقد التّركيز ويُصاب بالملل ، وإن نقصت فشلت في إيضاح الموقف ، وعجزت عن بلورة الفعل الدرامي .[1]

ولا يكفي أن تحتوي الفكرة على هذه العناصر كيفما اتّفق ؛ بل ينبغي التّرتيب والتّنسيق بينها بحيث تؤدي في النهاية إلى تحقيق الأثر المطلوب منها ؛ فعلى المؤلف أن يعرف متى يلجأ للإيضاح ومتى يلجأ للتفنيد ، متى يجعل الخوفَ يسبق الشفقة ، ومتى يلزم إظهار العظمة أو إبراز الاحتمال ، (متى يُسهب ومتى يكتفي بالتلميح) .[2] وعليه كذلك أن يَعرف ما الذي ينبغي

---

(١) أرسطو . عن الشعر ، فقرة ١٤٥٦ أ ٣٦-٣٨ وفقرة ١٤٥٦ ب ١-٢ ، حيث يتحدّث أرسطو بإيجاز عن عناصر « الفكرة » الأربعة على النحو التالي : « وينتمي إلى الفكرة كلُّ ما ينبغي أن يؤسَّس على اللفظ أو اللغة وأجزاء هذه : الوضوح to apodeikaynai والتفنيد to lyein وإثارة المشاعر to pathê paraskeuazein مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك ، الإسهاب megethos والإيجاز mikrotêta » .

(٢) فقرة ١٤٥٦ ب ٢-٤ .

عرضُه على المسرح دون الاستعانة بالتّعبير اللفظي ، وما الذي يمكن أن تُحدثه الكلمات من أثر بعد إلقائها على يد المتحدّث (فالفكرة كما يقول أرسطو مرتبطة تماماً بالتّعبير عنها) وإلا فماذا يكون دور الشّخصية على المسرح إن ملكت الفكرةَ وعجزتْ عن التّعبير عنها ؟ [١]

(د) البَيان lexis

والبيان [٢] مرتبطٌ باللغة ، لأنه عبارة عن التّكوين اللفظيّ للأفكار وصياغتها بالكلمات سواء أ كان ذلك شعراً أم نثراً ، كما أنه مرتبط بطرق التّعبير والأداء ولذلك فإن له نفسَ الخصائص سواء عند الشُّعراء أو عند كُتّاب النثر . [٣] وأنماطُ البيان هي : الأمر والتّمنّي والسّرد (القصّ أو الحكْي) والتّهديد والسؤال والجواب وما إلى ذلك . [٤] أما العناصر المكوّنة للبيان فهي : الحرف والمقطع والأداة وأداة الرّبط والاسم والفعل وحالة الإعراب والعبارة (أو الجملة) logos [٥]. ومعنى ذلك أن عناصر البيان تجمعُ إلى جانب الحروف الأبجدية أجزاءَ الكلام المعروفةَ في اللغة .

---

(١) فقرة ١٤٥٦ ب ٤-٨ .

(٢) من بين الكلمات العديدة التي تعني « الحديث » أو « القول » أو « اللغة » أو « المقولة » لم نجد أكثرَ دلالة على المعنى المقصود بالكلمة الإغريقية lexis من لفظ « البيان » . فهذا اللفظ يعني الألفاظ السّابقة جملةً ، وفي الوقت نفسه يدل على الأسلوب الواضح الجيّد الذي ينبغي أن تتّصف به لغة المسرح .

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ ب ٣٤-٣٥ وفقرة ١٤٥٠ ب ١٤-١٦ .

(٤) فقرة ١٤٥٦ ب ٩-١٢ .

(٥) فقرة ١٤٥٦ ب ٢٠-٢١ . لم يذكر أرسطو من أجزاء الكلام سوى أربعة ، هي : أداة الرّبط syndes-mos ، الأداة arthron (وهي تعني أداة التّعريف بعد عصر أرسطو ، ولكنّ المعلم الأول يفسّرها على أنها تساوي حرف الجر) ، الاسم onoma وأخيراً الفعل rhēma . ويرجع هذا إلى أن أجزاء الكلام حتى عهد أرسطو لم تكن قد أصبحت معروفة تماماً ، ذلك أن علم النحو الإغريقي لم يكن قد تطور بعد . وأول من قام بجهود علمية في هذا المجال المدرسةُ الرّواقية في برجامون بآسيا الصُّغرى ، ثم خطا به خطواتٍ واسعةً العالِم النّحويُّ الشهير أريستارخوس من ساموثراكي ، ومِنْ بعده تلميذُه ديونيسيوس التراقي الذي ألّف أولَ أجرومية لعِلم النّحو الإغريقي تحت عنوان Technē Grammatikē في القرن الثاني قبل الميلاد .

(هـ) الأغنية melopoiia

ويصفها أرسطو بأنها ذات قدرة تامة على التأثير[١] ، كما يوضح في مكان آخر من كتابه أن الأغنية هي أكثر عنصر يُضفي على الدراما جاذبية (وفقا للمفهوم الإغريقي القديم).[٢] والمقصود بالأغنية الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها في « الأوركسترا » orchêstra بين المشاهد التمثيلية ، وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقى النّاي وبالرقص وبالإيقاع السريع في بعض أجزائها . ولقد فسر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديا على أنه يهدف إلى تخفيف التّوتّر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المُشاهِد ، وفي الوقت نفسه يرمي إلى الترفيه عنه وإمتاعه ، ومن ثم جعله أكثر استعداداً لمتابعة الأحداث دون ملل أو توتّر . والحقيقة أن وجود الجوقة بأناشيدها كان أمراً أساسيا في المسرح الإغريقي الذي نشأ أصلاً من الأناشيد « الديثيرامبية » ؛ فالجوقة هي لَبِنَةُ هذا المسرح ، و وجودها فيه كان تراثاً وإرثاً تعارَف عليه الكُتّاب ، ولم يعزف عن استخدامه أحد منهم ؛ بل قبلوه جميعاً دون استثناء ؛ بل إن أجزاء المسرحية الإغريقية (تراجيدية كانت أو كوميدية) قد تحددت — كما سنرى بعد قليل — على أساس دخول الجوقة وخروجها وأناشيدها التي تلقيها في لغة وأوزان خاصة .

(و) المشهد المسرحيُّ opsis

يقول أرسطو إن المشهد المسرحي يجذب المشاهدين ويمتعهم ، ورغم ذلك فهو بعيد الارتباط من الناحية الدرامية بالنّص المكتوب : فالتراجيديا — كنصٍّ مسرحيٍّ مكتوب — قادرةٌ على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي ، وبدون الممثلين . لذلك فإن فن المخرج (المشرف على المناظر) skenopoios يُعدُّ أشدَّ ارتباطاً بالمشهد المسرحي (العرض المسرحي) من ارتباط الشاعر الذي

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ ، ١ ب ٣٥ . (٢) فقرة ١٤٥٠ ب ١٧ .

ألّف التراجيديا به .[1]

ثالثا : أجزاء التراجيديا merê (kata to poson) tês tragôdias :

عندما أصبحت التراجيديا فنا أدبيا مكتملاً ومتميزاً خصوصاً في عصر ثالث الشعراء الكبار يوريبيديس كانت تتألّف من الأجزاء الأربعة التالية :

(أ) المقدمة prologos

وهي عبارة عن الجزء الذي يقع قبل دخول الجوقة إلى « الأوركسترا » لأول مرة .[2] وكان الكاتب في هذا الجزء يمهد للموضوع الذي سيعرضه في مسرحيته ، وأحياناً كانت المقدمة تُصاغ على شكل « مونولوج » يلقيه أحد الممثلين ، وأحياناً أخرى على شكل « ديالوج » حوار بين اثنين من الممثلين . وأهم من جعل المقدمة جزءاً هاما من أجزاء التراجيديا هو الشاعر المسرحيُّ يوريبيديس[3] ؛ فقد كان الكتّاب قبله لا يهتمون بجعل المقدمة جزءاً قائماً بذاته ؛ لذلك فإن عدداً من مسرحيات أيسخيلوس كان يبدأ بدخول parodos

---

(١) فقرة ١٤٥٠ ب ١٧—٢٠ . لقد فطن أرسطو إلى أن للمخرج فنّه الخاص وعمله المرتبط بالعرض المسرحي ، وإلى أن دوره مقصور على المشهد المسرحي ، ولا مقدرة لديه على خَلْق الدراما ذاتها أو كتابتها . فإذا كان بعض المخرجين في عصرنا الحديث قد منحوا أنفسهم رُخَصاً تجاوز حدود قدراتهم ، ودسّوا أنوفهم في النّصوص الدّرامية ، وَاشتَطُّوا في تفسيرها بما لا يتفق مع مفهوم النص ، أو قاموا هم أنفسُهم بتأليف المادة الدرامية في بعض الأحيان — فإن هذا الاتجاه له حتماً أسبابُه ومبرراته . فإذا جاز لي أن أدلي برأيي في هذا المجال فإنني أرى أن مخرجي العصر الحديث ما كان لهم أن يتجاوزوا حدود دورهم وتخصصهم لولا افتقارُهم لكاتب الدراما العبقري الشمولّي بحق ، والقادر على خلق التأثير الدرامي عن طريق النص وحده ، تاركاً للمخرج دورَهُ الذي يُجيده — دون شك — أكثر من إجادته للتأليف الدّراميّ ، (وفي أحيانٍ أخرى يتذرّع المخرج بحجة أن هناك أفكاراً وإنطباعاتٍ خاصة في ذهنه لا سبيل إلى عرضها إلا إذا جمع بين الإخراج وكتابة النص الدرامي) . إن التأليف الدرامي في نظري موهبة قبل كل شيء ، في حين الإخراج تخصصٌ ودراسة في المقام الأول . ولا يتبادر إلى الذهن أبداً أن يحصل شخص على الموهبة لمجرد أنه تمرس بالفن ولكنَّ العكس صحيح .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ ب ١٩ .

(٣) Cf. Aristophanês: Batrachoi, ll. 1121 sqq.

الجوقة إلى « الأوركسترا » دون مقدمات .[١]

(ب) أغنية الجوقة chorikon

وفقاً لما قاله أرسطو فإن أغنية الجوقة تنقسم إلى قسمين :[٢]

١ – أغنية المدخل chorou parodos : وهي أول جزء كامل تلقيه الجوقة عند دخولها إلى « الأوركسترا » لأول مرة في المسرحية . ويُنَظَّم هذا الجزء في أوزان راقصة سريعة ، تلائم حركة أفراد الجوقة وهم يقومون بالرقص والإنشاد معاً .

٢ – الفاصل الإنشادي[٣] chorou stasimon : وهو أغاني الجوقة الكاملة التي تقوم بإنشادها بين الفصول ، ولقد سميت بهذا الاسم لأنها عبارة عن أغانٍ غير مصحوبة بالرقص ، ولا يدخل في نَظْمها التَّفعيل « الأنابيستي » الديمتري (= ٤ أقدام) (– ب ب) أو « التروخي » التترامتري (= ٨ أقدام) (ب –) .[٤]

---

(١) مثل مسرحيتي « الفرس » و « المستجيرات » . ومع ذلك ففي مثل هذه المسرحيات التي لا توجد بها مقدمة بالمعنى المألوف يمكن اعتبار أغنية الجوقة مثل المقدمة على أساس أنها توضّح بعض مواقف المسرحية وتمهد لموضوعها .

(٢) ذكر أرسطو قسماً ثالثاً أسماه « النّواح » kommos وهو عبارة عن نشيد حزين يقوم بإنشاده أحدُ الممثلين مع الجوقة بالتبادل (مثل نشيد اكسركسيس مع الجوقة في مسرحية الفرس لأيسخيلوس) . ولكنَّ هذا القسم – عادة – لم يكن موجوداً إلا في عدد قليل من المسرحيات التي تنتمي إلى العصر المبكر من المسرح الإغريقي حيث دور الجوقة ما زال كبيراً (فقرة ١٤٥٢ ب ٢٤) .

(٣) كلمة stasimon تعني في الأصل « الوقوف » أو « الثبات » ولذلك فهي تشير إلى الأغنية غير المصحوبة بالرقص ، إذ إن الجوقة كانت تغنّي وترقص في « أغنية المدخل » وكانت تقوم بالإنشاد فقط دون الرقص بين الفصول . لذلك آثرتُ عند ترجمتها استخدامَ عبارة « الفاصل الإنشادي » لأنها أكثر دلالة على طبيعة الدور الذي كانت تقوم به الجوقة .

(٤) أرسطو . عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ ب ٢٢–٢٤ التفعيلات المشار إليها أعلاه كانت تفعيلاتٍ سريعةً تلائم حركات الجوقة الراقصة ، بعكس التفعيلات الأخرى المستخدمة في الحوار ، وكان أهمها التفعيل الإيامبي – ب ب وهو تفعيلٌ بطيء يناسب الحوار التمثيلي . قارن :
D. A. Russell & H. Winterbottom: Ancient Literary Criticism Oxford (1972), p. 105, note (1) .

ويأتي هذا الجزء (أي أغنية الجوقة) أحياناً في بداية المسرحية بالنسبة للتراجيديات التي تبدأ بأغنية الجوقة مباشرة ، أما بالنسبة للتراجيديات المحتوية على مقدمة فإن دخول الجوقة يكون بعد المقدمة مباشرة . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها بمثابة إسدال الستار بين الفصول في المسرح الحديث . وكانت أغنية الجوقة تَتخلَّل المسرحية من بدايتها إلى نهايتها (سواء أ كانت بالمسرحية مقدمة أم لا) حيث تقوم الجوقة بإنشاد أغانيها التي تتفاوت في طولها ، وفي ارتباطها بالأحداث التراجيدية وفقاً لتطور الفن الدرامي ، و وفقاً لاتجاهات المؤلف نفسه ؛ ذلك أن بعض المؤلفين كان يزيد من العنصر الغنائي وبعضهم كان يحاول اختصاره إلى أدنى حدٍّ ممكن ، كما أن البعض كان يربط أغاني الجوقة بالمواقف الدّرامية ، أما البعض الآخر فكان لا يهتم بإيجاد مثل هذا التّرابُط أو يفشل في إيجاده .

(جـ) المشهد التمثيليّ epeisodion

وهو أهم الأجزاء لأنه الجزء الدرامي فِعلاً في التراجيديا ، ويكون على شكل مقطوعات من الحوار التّمثيلي الذي يدور بين شخصيات المسرحية ؛ ليكشف للمشاهد عن أبعاد كل شخصية ، وعن الصراع الدائر بينها . ولقد عرّف أرسطو « المشهد التمثيلي » بأنه جزء من التراجيديا يقع بين أغنيتين كاملتين من أغاني الجوقة .[1] وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار « المشهد التمثيلي » بمثابة فصل من فصول المسرحية الحديثة ، ولم تكن التراجيديا الإغريقية في أي عصر من عصورها تحتوي على أكثر من خمسةٍ من هذه « المشاهد التمثيلية » .

---

(١) فقرة ١٤٥٢ ب ٢٠-٢١ ، كلمة epeisodion تشير إلى أجزاء الحوار الواقعة بين أغاني الجوقة ، ومعناها الحرفي « الجزء الذي يأتي بالإضافة إلى أناشيد الجوقة » ، على أساس أن التراجيديا تطورت في الأصل عن الإنشاد ، ثم ازداد فيها العنصر الدراميّ بالتدريج .

وفي عهد أيسخيلوس – أول الكتّاب العظام – كان « المشهد التمثيلي » في التراجيديا عبارةً عن حوار بين شخصيتين فقط ، بمعنى أنه لم يكن يشترك ممثل ثالث في الحوار الدائر بين الشخصيتين إلا بعد خروج إحداهما ؛ ولكن على أيام سوفوكليس وخلفه يوريبيديس كان « المشهد التمثيلي » عبارة عن حوار بين ثلاث شخصيات في المنظر الواحد . ولقد أضاف الممثل الثالث tritagônistês الذي أدخله سوفوكليس عمقاً جديداً إلى الصّراع الدّرامي ؛ لأنه كان بوسعه الانضمام إلى طرف ضد الآخر بناءً على موقف وسلوك كل منهما ، بحيث يؤدي هذا إلى بلورة الصراع وتوضيحه بأكثر مما لو كان التّضاد بين طرفين فقط لا ثالث لهما .

(د) الخاتمة exodos

وهذا الجزء يُعرّفه أرسطو على أنه جزء كامل من التراجيديا لا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة .[1] وفي هذا الجزء يتم حلُّ العقدة التي تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل ، وفيه أيضاً تخرج الجوقة من المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي ، ويكون هذا بمثابة إسدال الستار في المسرح الحديث في نهاية العرض المسرحي .

وكان على مؤلّف التراجيديا أن يراعي تصاعد الأحداث حتى تصل إلى ذروتها ، وأن يوجدَ لها الحلَّ المنطقيَّ المناسب ، كما كان عليه أن يوائم بين مشاهد الحوار والأغاني بحيث لا يطغى عنصر على آخر .[2] لأنه إذا زاد العنصر الغنائي على الحد فقدت الدراما حركتها وتأثيرها ، وإذا انعدم العنصر الغنائي أو

---

(١) فقرة ١٤٥٢ ب ٢١–٢٢ . كلمة exodos تعني أصلاً « الخروج » كما يتّضح من أسفار العهد القديم (التوراة) ، حيث يُسمّى أحدها سفر الخروج exodos . ويقصد (بالخروج) هنا خروج الجوقة من « الأوركسترا » إشارة إلى انتهاء العرض المسرحي ، ولكن هذه الكلمة أصبحت تعني فيما بعد « النهاية » أو « الخاتمة » .

(٢) قارن فقرة ١٤٥٢ ب ٢٨–٣٠ .

قل عن الحد أصبحت التراجيديا ثقيلة الوطأة على نفس المُشاهِد ، وفقدت بالتالي جاذبيتها لدى جمهور المسرح الإغريقي القديم .

رابعاً : موضوع التراجيديا logoi ê mythoi tês tragôdias

كان مؤلفو التراجيديا يستمدّون موضوعاتِ مسرحياتهم في معظم الأحيان من الأساطير القديمة التي كانت تراثاً معروفاً لمواطنيهم . ولأن المسرح الإغريقي ارتبط منذ نشأته بالدين أو العقيدة ، كان لزاماً أن ترتبط موضوعات التراجيديا بالعقيدة الإغريقية ممثّلةً في التُّراث الأسطوري ، ذلك أن الأساطير mythoi كانت لدى الإغريق بمثابة الكِتاب المقدس بالنسبة للأديان السّماوية ، مع فارق جوهري هو أن العقيدة الإغريقية لم تنتشر على يد أفراد بعينهم ؛ بل تكونت عبر العصور وساهم في صنعها الشعراء والأدباء ، ولم تكن قطُّ معتمدة على نصوص مكتوبة بل على تصوُّر الإغريق أنفسهم ، الذي أخذ مع الزّمن شكل الأساطير . غير أن مؤلفي التراجيديا في تناولهم لهذه الأساطير كانوا يتّبعون منهجاً معيناً في اختيارهم للمواقف التي تصلح دراميا لخلق الأحداث وتطورها ، والشخصيات التي تلائم التراجيديا بما جُبِلت عليه من خواصٍّ متفردة في سلوكها .

وقد يسأل سائل : لماذا كان كُتّاب المسرح يختارون موضوعاتهم من الأساطير مع أن هذه الأساطير كانت معروفةً مسبقاً لدى مُشاهدي المسرح في عصرهم ؟ وكيف كان بإمكان كُتّاب التراجيديا معالجةُ مثل هذه الموضوعات المعروفة معالجةً درامية بحيث تبهر المشاهِد وتثير في نفسه إحساساتٍ متباينةً ومشاعرَ مختلفة ؟

والجواب على هذا هو أن كُتّاب المسرح لم يقدّموا هذه الأساطير كما هي بِرُمّتها بل كانوا يختارون بِحسّهم الدّراميّ مواقفَ محددة منها تتّضح فيها أبعاد

الصراع ، وحتى لو كان المُشاهِد يعرف الموضوع سلفاً إلا أنه كان يأتي لمشاهدة المسرحية ؛ كي يعرف كيف حدث هذا الفعل أو ذلك التّصرف ، وكي يعرف الدوافع التي تسبّبت في حدوثه ، ذلك أن مهمة الكاتب المسرحي كانت تنحصر في تقديم تفسير جديد ومُقنع لأفعال الشخصيات التي طالما عرفها المشاهدون قبْلاً عن طريق الأساطير .

أمّا لماذا كان اختيار الموضوع دائماً – تقريباً – من الأساطير ، فالجوابُ هو أن الدّراما ارتبطت – كهدف لها – بالتّطهير ، وكان التطهير مرتبطاً بالعقيدة على أساس أنه تطهيرٌ لِلنّفس من شرورها ، وهذا يفسّر اتجاه كُتّاب التراجيديا إلى الأساطير كواجهة للعقيدة الإغريقية كما يتصوّرها الإغريقي القديم . لقد كان الإغريق يعتقدون أن وقائع هذه الأساطير قد حدثت فِعلاً في الماضي السحيق ، لذلك اختارها الكُتّاب لأنها تتفق وقانونَ « الضرورة أو الاحتمال »[١] anankaion ê eikos من حيث إن شخصياتها تاريخية أو شبه تاريخية .

إن عالم الأساطير لم يكن ساذَجاً – كما قد يبدو لنا – بل كان يرتكز على

---

(١) إن حدود قانون « الضرورة أو الاحتمال » (وبتعبير آخر « الحتم أو الإمكان ») هي الكون كله ، وَفَهمُ الكاتب لهذا القانون هو الذي يحدد الفواصل التي تقوم بين ما هو « حتميٌ » وما هو « ممكنٌ » . وفي الحق أن هناك صلة وثيقة بين ما هو « حتمي » وما هو « ممكن » ، لأن « الممكن » بعد تكرره بشكل مُطّرِد يصبح كالناموس ومن ثمّ يصير « حتمياً » . والصراع في التراجيديا – كما يقول المعلم الأول (فقرة ١٤٥٠ أ ١٥–١٩) – عبارةٌ عن كيفية فِعْل لا كيفيةِ وجود ، لأن ما هو موجود « بالضرورة » لا يدخل في نطاق الفن الدرامي الذي يهتم أساساً بما « يحتمل » أن يوجد ، وبعبارة أخرى بكيفية السلوك والفعل ، بسبب وجوده لا بوجوده ذاته ، وبالدوافع التي أدّت لحدوثه لا بكونه حادثاً (كمثل المحاكاة في الدّراما تكون لِفعْل الشّخصية لا للشخصية ذاتها ،) فالدراما تهدف إلى تعريف المُشاهد بالآتي : لماذا حدث فعلٌ ما وكيف حدَث ؟ ويتفق هذا مع ما قاله أرسطو وأشرنا إليه أعلاه (انظر تعريف التراجيديا) عن الفرق بين مجال الدّراما (العلمّ) الذي يدور حول « الممكن » أو « المحتَمل » وبين مجال التاريخ (الخاصّ) الذي يدور حول « الواقع المحدّد » . الفعل الدرامي – إذاً – لا بد أن يخضع لهذا القانون ، بمعنى أن يكون « ممكنَ » الحدوث ولو لم يكن قد حدث في الواقع ، وبمعنى أن حدوثه يترتّب عليه « بالضّرورة » تحوُّلٌ وتغييرٌ بالنّسبة للشخصية التي أتمتْ عليه . والفعل الدّراميُّ بمقتضى هذا القانون إمّا « محتَمل » الوقوع وإمّا من « المحتّم » أن يقع .

رؤية فلسفية حكيمة لحياة الإنسان [١] ، ولقد كان الكاتب المسرحيُّ يجد في مثل هذا العالَم الزاخر ضالَّته المنشودة من المواقف التي تهزُّ الوجدان هزا ، ومن الشخصيات التي تصلح بأبعادها المتباينة لتصوير الصراع في التراجيديا ، ذلك أن الشخصيات العادية الخالية من العمق لا تعطي للدراما أبعادها ، ولا تعطي للصِّراع مغزاه ؛ فالدراما ليست فكرةً داخل ذهن الإنسان لا ينتج عنها تصرُّفٌ معيَّن ؛ بل هي سلوكٌ وتصرُّف وفعلٌ إنسانيٌ يظهر وينمو ويتعدى حدود الذاتية فيؤثر في الآخرين ويتحمَّل صاحبُه تبعة تصرفه لأنه واعٍ ومدرك لما يفعل ؛ بل إنه ليُصرُّ على فعله إصراراً ، ويتمادى في الدفاع عنه بكل قوته حتى لو أدى ذلك إلى صِدام مُهلِك مع الآخرين . لقد كان مغزى التراجيديا أخلاقيا وهدفها التطهير المرتبط بالعقيدة ، وكان هذا كله يتحقق في عالم الأسطورة .

كانت الأساطير – إذاً – عالما غنيا زاخراً بشخوصه ومواقفه ، ومعيناً لا ينضب من المادة الخام التي تتطلبها التراجيديا لبناء موضوعها ، غير أن هذه المادة الخام كانت تُشحن على يد الكُتّاب بمختلفِ الإيحاءات الاجتماعية والسلوكية ، بحيث تتعرَّض للمواطن وسلوكه ، وللمجتمع وبنائه ، وللتربية ومقوِّماتها ، وللسياسة وأسسها ، وللدين وارتباطه بالإنسان . فلم يكن الأمر مجردَ معالجةٍ لموقفٍ يمثِّل الصراع الإنساني فحسبُ ؛ بل كان المغزى الخفيُّ هو التعرض لأمور السلوك الإنساني ككل داخل المجتمع ، وللمشاكل الناجمة عن ذلك بطريق غير مباشر ؛ إيماناً من هؤلاء المؤلفين العظماء بأن « الفن هو

(١) لقد اعترف بهذا المغزى الفلسفي العميق للأساطير الكُتّاب الإغريق أنفسهم وخاصة من عاشوا في عصر متأخر نسبيا ؛ فالمؤرخ بلوتارخوس Ploutarchos (peri Isidos kai Osiridos, iv) يؤكد أن الأسطورة كانت تعبيراً عن الشعور الديني لدى عابدي الربّة إيزيس . أمّا باوسانياس Pausanias الرحالة الأديب الذي عاش في القرن الثاني الميلادي فيقول ما يلي (Helládos Periêgêsis, viii, 8,1) :
« حينما بدأت كتابي هذا كنت أعتبر الأساطير الإغريقية عملاً طفوليا ، لكنني عندما وصلت في كتابي إلى هذا (الجزء) كوّنت رأياً مختلفاً عنها ؛ وهو أن حكماء الإغريق ومَنْ على شاكلتهم كانوا يتحدثون بالأحاجي والألغاز ، ولا يتكلمون كلاماً يُفهمَ مباشرة لذلك أعتقد أن الأساطير التي تتحدث عن الإله « كرونوس » يمكن اعتبارها نوعاً من الحكمة والفلسفة الإغريقية ».

إخفاء الفن » ars celare artem . لذلك كانوا أول من استخدم الرمز والإيحاء في الأدب ، ونجحوا في ذلك ببساطتهم المعجزة إلى الحد الذي يحار فيه المرء : هل هم فعلاً يَعنون هذا الرمز أم أن تأويلاتِ الدارسين منا هي التي تشتطُّ في التفسير ؟[١]

ولم تقتصر موضوعات التراجيديا على الأساطير ؛ فهناك كُتّابٌ استمدوا موضوعاتهم من الحياة المعاصرة ، ولكن الأدلة التي لدينا لا تسمح لنا بالتعميم؛ لأن الموضوع الوحيد الذي بقي من أعمال هؤلاء الكُتّاب كان الحروبَ الفارسية ؛ فلقد كان هذا الحدث السياسيُّ الهامُّ هو الوحيد الذي ارتفع عند الإغريق إلى سمو وجلال الأساطير ، لاسيَّما وأن وطنهم قد خرج من معمعة الحروب الفارسية منتصراً رافعَ الرأس . ومن ثَمَّ يمكن القول بأن التراجيديا كانت تَطرقُ الموضوعات التي تخضع أحداثها لقانون « الضرورة أو الاحتمال » والتي تحقّق عند تناولها وعرضها المغزى التراجيديَّ ، وتؤدي إلى التطهير ، سواء أ كانت مستمدةً من الأساطير أم من الحياة المعاصرة ، وأن التراجيديا — رغم الإطار الدِّينيِّ الذي لازمها — كانت في الحقيقة تعالج السلوك الإنسانيَّ بوجه عام ، والمشاكل المترتبة عليه ، والدَّوافع المحرِّكة له .

إن الدراما فن مرتبط بالجماهير ؛ لذلك فهو بالضرورة يعالج مشاكلهم ويتحدث عن سلوكهم في مجتمعهم ، حتى يمكن عن طريق هذه المعالجة بناءُ شخصية متكاملة لكل فرد ؛ وذلك من أجل خلق مجتمع متجدِّد الفكر والحضارة ، حيث إنه لو تمَّ بناء مثل هذه الشخصية سيصبح الفرد على وعيٍ تامٍّ بذاته ، وبالدوافع التي تحرك سلوكه ، وبالآثار التي قد تنجم عن هذا السلوك فيما لو انحرف به عن جادَّةِ الصواب .

---

(١) من أهم الكُتّاب الذين برعوا في إسقاط الحاضر على الماضي من خلال الأسطورة يوريبيديس ، الذي اهتم أكثر من سواه بتصوير الشخصيات النسائية وتحليلها نفسيا — إلى حدٍّ ما — وبلغ تعمقه في فهمها حدا يثير الدهشة والإعجاب .

خامساً : البناء الدرامي systasis tôn pragmatôn

من المحتّم ما دامت التراجيديا تحاكي فعلاً تاما وكاملاً أن يكون لها حجم معين ؛ ذلك أن فعلاً ما قد يكون كاملاً لكنه بلا حجم .(١) ولا بد أن يتحدّد هذا الحجم على قدر المحاكاة ، وبحسب ما يقتضي الفعلُ نفسُه من معالجة فنية ، لذلك فعلى المؤلف أن يهتم في المقام الأول بالبناء الدراميّ لمسرحيته . ويقول أرسطو إن الفعل الكامل ينبغي أن يحتوي على بداية و وسط ونهاية .(٢)

والبدايةُ لا بد أن ترتبط عضويا بما يليها (الوسط والنهاية) بمعنى أن تمهّد لهما ، وتكون مقدمة لما يحدث فيهما ، وبحيث يكون ما يحدث بعدها نتيجةً لما وقع فيها ، وبحيث لا يحدث بعدها شيء يتناقض مع ما ورد فيها .

ويرى أرسطو أن البناء الدراميّ الأمثل هو الذي لا يمكن أن تقع فيه البداية أبداً بعد الوسط أو قبل النهاية ، أما فيما يتعلق بالوسط فهو مرتبط تماماً بما قبله وبما بعده بحيث إن ما قبله وهو البداية يؤدي حتماً إلى وجوده ، وبحيث يؤدي هو نفسُه إلى وجود ما بعده وهو النهاية . أما النهاية فهي الجزء الذي يرتبط عضويا بكلٍّ من الوسط والبداية ، ويكون نتيجةً حتمية لكلٍّ منهما ، ولكن رغم وقوع النهاية بعد الوسط ، وارتباطها بما جاء فيه ، إلا أنه لا يمكن أن يأتي بعدها هي نفسها شيء آخر .(٣)

البناء الدرامي – إذاً – يحتوي على بداية archê بها تمهيد للأحداث الخاضعة لقانون « الضّرورة أو الاحتمال » ، يليها وسَط meson به عرضٌ لهذه الأحداث وتفصيل دقائقها ، ثم نهاية teleutê بها ذروة هذه الأحداث وحلُّها . ولقد أطلق المحدَثون على هذه السلسلة الثلاثية العضويّة اسمَ « الخطّ الدّرامي»

---

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ ب ٢٥–٢٦ (٢) فقرة ١٤٥٠ ب ٢٧
(٣) قارن فقرة ١٤٥٠ ب ٢٨–٣٢

وأوضحوا أن التطور في هذا « الخطّ » ينشأ عن عدة تغيُّرات في التّوازن بين الإرادة الإنسانية ومصيرها المحتوم ، أما الخط الدراميُّ نفسُه فقد لخصوه في الخطوات التالية :

(أ) المقدمة (ب) فعل يؤدي إلى تصاعد (جـ) الذّروة

(د) فعل يؤدي إلى تخفيف التّصاعد (هـ) الحلّ

وينبغي أيضاً أن يكون البناء الدراميُّ منطقيا ومترابطاً ؛ بحيث لا يبدأ بداية متعسّفة أو ينتهي نهاية مبتَسرة أو تسير فيه الأحداث مصادفة .[١] ويشترط كذلك أن يتحقّق لهذا البناء التّجانس بين الموضوع والحجم ؛ ذلك أن الحجم الأمثل للعمل الدراميّ لا يجوز أن يكون أكبرَ أو أصغرَ من الموضوع ؛ بل ينبغي أن يكون مطابقا له تماماً بحيث يتحقّق للبناء الدرامي – حسب تعبير ت . س . إليوت – عنصرُ التّعادل بين الشكل والمضمون .

ويرى أرسطو أن كل ما هو جميل في الحياة سواء من الحيوان أو من بني الإنسان يتميّز بأن له حجماً وأجزاءً مرتبة داخل هذا الحجم ، لأن الجمال في نظره يكمن في عنصرين : الحَجْم والتّرتيب .[٢] ويقول المعلم الأول : إن الجمال لا يتوافر في الحجم المُتناهي الصّغر ، ولا في الحجم البالغ الضّخامة ؛ ففي الحالة الأولى يعجز البصر عن رؤية تفاصيل الحجم ، وفي الحالة الثانية يفشل النظر في الإحاطة بالحجم (لو كان لحيوان قُطرٌ مثلاً يقدر بآلاف الأمتار) ، لكن الجمال يكمن في الحجم ذي القَدْر المحدود الذي يسمح للرؤية بأن تستوعبَه بجلاء . وقياساً على ذلك يرى أن الموضوع الدّراميَّ ينبغي أن يكون ذا حجمٍ معين بحيث يستطيع العقل والذاكرة أن يستوعباه .[٣]

وليس من الفن في شيء أن يحدّد الكاتب المسرحيُّ حجم عمله تبعاً

---

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ ب ٣٣–٣٥ . (٢) فقرة ١٤٥٠ ب ٣٥–٣٨ .

(٣) فقرة ١٤٥٠ ب ٣٨–٤٠ وفقرة ١٤٥١ أ ١–٥ .

لظروف العرض المسرحي أو تبعاً لمشاعر الجماهير .[١] وكقاعدة عامة فإنه بقدر ما يكون الحجم كافياً لتوضيح الأحداث بقدر ما يكون الجمال النابع عن هذا الحجم . والحجمُ الأمثل هو الحجمُ الذي يسمح بتتابع الأحداث وتطورها وفقاً لقانون « الاحتمال أو الضرورة » بحيث يمكن عن طريقه إظهارُ التحول (في شخصية البطل) من الشقاء إلى الهناء أو من السعادة إلى التعاسة .[٢]

هذا هو مفهوم البناء الدّرامي في التراجيديا ، وعليه يمكن القول بأن البناء الدراميَّ هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائماً للمفهوم المسرحي ، ويكمن سر الدراما في هذا البناء وبه وحدَهُ يتفاعل المُشاهِد مع التمثيل ويعايش الأحداث .

سادسا : الوحدات الثلاث

اعتقدَ نقاد أوربا في عصر النهضة ، بعد دراستهم لكتاب أرسطو « عن الشعر » ولرسالة هوراتيوس المشهورة باسم « فن الشعر » ، أنه كان لا بد من توافر ثلاث وحدات للعمل الدرامي ، هي : وحدة الموضوع (أو وحدة الفِعْل) و وحدة الزمان و وحدة المكان (أو المكان الثابت) ، وجعلوا من هذه الوحدات قاعدة للدّراما وقانوناً لا تصح إلا به . وإزاء هذا الاعتقاد من جانب هؤلاء النقاد يجدر بنا أن ننوِّه بأن أرسطو لم يتحدث باستفاضة سوى عن وحدة الموضوع

---

(١) فقرة ١٤٥١ أ ٦–٧ . نلاحظ أنه بالنسبة لظروف العرض المسرحيّ كانت التراجيديا تُعرَض في مسابقات أثناء الاحتفال بأعياد الإله ديونيسوس ، حيث يتم عرض ثلاث مسرحيات تراجيدية ثم مسرحية ساتيرية واحدة في اليوم ، وبحيث كان عرض المسرحيات الأربع يستغرق فترةً تتراوح من ثمانٍ إلى عشر ساعات ، ومعنى هذا أنه كان هناك وقت محدد لكل مسرحية خلال هذه الفترة الزمنية . ولذلك يتساءل أرسطو (فقرة ١٤٥١ أ ٧–٩) : « لو فرضنا أن عدد المسرحيات المقدمة للعرض بلغ مائةً في اليوم الواحد ، فماذا كان الكاتب المسرحيّ بفاعلٍ حينئذٍ ؟ هل كان بجاعلٍ طولَ مسرحيته بحيث يغدو مناسباً لميقات الساعة المائية Klepsydra ؟» (والساعة المائية كانت مستخدمة لدى قدامى الإغريق لتحدد فترة الحديث للمتقاضين أمام المحاكم كي لا يتجاوزوا المدة المقررة ، وكي لا يسهبوا دون داع) .

(٢) أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٥١ أ ٩–١٥

فقط ، بل ولم يَرِد على لسان أرسطو ما يُستنتج منه أن للزمان قاعدةً أو أن للمكان وحدة .[١]

والأرجح أن هذا التّحديد القاطع من جانب نقاد عصر النهضة بثباتِ عنصرَي الزمان والمكان لم يكن قانونًا وقاعدة كما ظنّوا ؛ بل كان بمثابة عُرْفٍ أملته ظروف التراجيديا الإغريقية القديمة كما سنوضّح في حينه ، فالدّراما فنٌّ متطور لا يسمح للقيود بأن تكبّله أو تعوقه ، كما أنه في نفس الوقت جوهر لا يمكن إلغاؤه كُلّيةً بدعوى التّطور .[٢]

(أ) وحدة الموضوع

يقول أرسطو : « قد يظن البعض أن حياة البطل الواحد لا تُعطي سوى قصة واحدة (أو موضوعًا واحدًا) mythos جاعلين أن حياة شخص واحد قد تتضمن

---

(١) كان أرسطو دون ريب محقا في اقتصاره على وحدة الموضوع ، فما من أحد يستطيع أن ينكر أن وحدة الموضوع هي أساس الدّراما ، وأنه لا توجد دراما بدون وحدة الموضوع أيًا كان مفهومها ، ومهما اختلف هذا المفهوم بين القدماء والمحدَثين . وأما ما أسماه نقاد عصر النهضة بالخروج على « وحدتَي » الزمان والمكان فلا يبدو سوى مبالغة في النّمطية والتّقليد تصوّر لهم أن في هذا الخروج إلغاءً للدراما ، في حين أن إلغاءها يكون فقط في الخروج على وحدة الموضوع ؛ لأنها جوهر الدّراما كما سنبين فيما بعد .

(٢) ظل مفهوم التّثليث في الوحدات قائماً وسائدًا حتى بداية العصور الحديثة حين بدأت هذه الوحدات تتهاوى في المسرح الحديث والمعاصر الواحدةً إثر الأخرى . ذلك أن الدراما البسيطة ذاتَ الوحدات الثابتة قد استُبدلت بها الدراما المركبة التي لا تتقيّد في بنائها بأي وحدة – خلا وحدةِ الموضوع التي تغير مفهومها وإن لم يتغير جوهرها . وينبغي لنا أن ننوه في هذا الصّدد بأن كثيرًا من النقاد قد ظنوا – عن قُصور – أن وجود الوحدات الثلاث كان هو السبب الذي أدّى إلى خلود التراجيديا الإغريقية القديمة ، ومن ناحية أخرى اعتقد غيرُهم بعد صعود نجم شكسبير أن التحرُّر من بعض هذه الوحدات هو الذي أدّى إلى تفوُّق روائعه الخالدة . والحقيقة أن التّضارب في آراء هؤلاء النقاد يرجع أساسًا إلى الصراع الذي قام في عصر النهضة بين المذهب الكلاسيّ والمذهب الرومانسيّ ، أما السبب في نجاح الدّراما حقا فلا دخل له بالأنماط ، بل يرجع في المقام الأول إلى حسّ الكاتب الدرامي وعبقريته وقدرته على الوصول إلى جوهر الدّراما دون ارتباطٍ بزخرف الإطار . فصارى القول ليس التمسُّك بالوحدات وجعلُها قانونًا ولا الخروجُ عليها والانسلاخُ عنها هو شُغل مؤلّف الدراما الشاغل ؛ بل هي آفة تورّط فيها المقلدون والسطحيون ؛ فالدّراما فن عظيم قد يحتاج في كل مرحلة من تاريخه إلى تقنين ، وبالتالي يرفض أن يقف ليتطلّع إلى الخلف أو يُكبّل نفسه بقيود المذاهب .

قدراً كبيراً من الأفعال والتّصرفات لا يمكن أن تُصاغ كلّها في موضوع ذي وحدة واحدة ، وناسين أن شخصاً واحداً قد يقوم بأفعال كثيرة ليس من بينها فعل واحد يصلح أن يكون فعلاً دراميا . وبناء على ذلك يخطئ الكتّاب الذين يختارون موضوعاً لهم الحياةَ الكاملةَ لبطلٍ قام بأفعال عديدة وشهيرة مثل أعمال هيراكليس (الهرقليات) Hērakleïda أو أعمال ثيسيوس (الثيسيات) Thēseïda ، معتقدين أنه ما دام البطل واحداً فإن قصته بالضرورة ستكون ذات وحدة واحدة[1] » . أ

ويضرب لنا أرسطو في هذا المجال مثلا بالشاعر الخالد المتفوق هوميروس الذي رغم اتّساع ملحمته الأوديسيه Odysseia (حوالى ١٢,٠٠٠ بيت من الشعر) فقد نجح في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة ؛ إذ إنه في صياغته لموضوع هذه الملحمة لم يسرد لنا كلّ تفاصيل حياة بطلها أوديسيوس ، مثل الأحداث التي تعرّض لها البطل حينما جرح في بارناسوس Parnassos أو حينما جُنّ (عند رحيل الإغريق من أوليس) أو غير ذلك من الأحداث التي لا تخضع لقانون « الضرورة أو الاحتمال » ، بل اكتفى فقط بسَرد قصة رجوعه إلى وطنه بعد انتهاء الحرب الطُّروادية وما صادفه أثناء ذلك من أحداث . وكذلك في صياغته لملحمته الضخمة الإلياذة Ilias (حوالى ١٥,٠٠٠ بيت من الشعر) نجح أيضاً في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة (هو غَضَب بطلها أخيليوس) .[2]

وينبغي لكي تتحقّق الوحدة أن تكون وحدةُ المحاكاة ناتجة عن وحدة

---

(١) فقرة ١٤٥١ أ ١٦-٢٢ . ويتحدث أرسطو في هذه الفقرة ، التي نقلتها مع بعض التصرف ، عن كتّاب ألفوا أعمالا تدور حول مغامراتِ الأبطال القدماء ولكنها عبارة عن سجل تاريخي أكثر من كونها عملاً فنيا أو أدبيا يتّسم بالوحدة .

(٢) فقرة ١٤٥١ أ ٢٣-٢٩ . ضرب أرسطو مثلا بهوميروس رغم كونه شاعراً ملحميا لا دراميا ؛ ليوضح أن وحدة الموضوع ليست مقصورةً على الدراما وحدها وإن كانت للدراما ألزمَ منها لأي فن أدبي آخر .

الموضوع ، وحيث إن المحاكاة في الدراما تكون محاكاةً للفعل فإن هذا الفعل ينبغي أن يكون واحداً وكاملاً في الوقت نفسه ، وأن تكون أجزاؤه مترابطة البناء بحيث إن أي تغيير في ترتيبها ، أو قطع في تسلسلها ، أو تناقض في تتابعها يؤدّي إلى انهيار البناءِ كله وانقلابه رأساً على عقب ، وبمعنى أنه لا تجوز إضافةٌ إلى هذه الأجزاء ولا يصح أي حذف منها . »[1] وينوّه أرسطو بأن الكاتب المسرحيّ ليس مؤرخاً وليس من مهمته أن يقصّ ما وقع فعلاً ؛ لأن ميدانه الحقيقيّ هو أن يتناول ما هو ممكنٌ وقوعُه تبعاً لقانون « الاحتمال أو الضرورة » .[2] لذلك فإن التراجيديا كانت تتعرّض لأشخاص معروفين وتميّزهم بأسمائهم بغرض جعل المحتمَل مُقنعاً أو مؤكّداً ، ذلك أننا نصدّق فقط ما حدث فعلاً ولا نصدق الأحداث التي لم تقع على اعتبار أن عدم وقوعها يجعل وقوعَها بالنسبة لنا مُحالاً . وتبعاً لذلك كانت هناك مسرحيات تتضمّن شخصيةً أو شخصيتين رئيسيتين من الشخصيات المعروفة (سواء في الأساطير أو في الحياة الواقعية) أما الشخصيات الثانوية الباقية في المسرحية فكان الكاتب المسرحيّ يبتدعها مع أسمائها وفقاً لما يتطلّبه الموضوع ، ولكنّ كانت هناك مسرحيات لا تتضمّن أية شخصية معروفة ومع ذلك لم تكن أقلّ إمتاعاً من سابقتها . »[3]

---

(١) فقرة ١٤٥١ أ ٣٠–٣٥

(٢) فقرة ١٤٥١ أ ٣٦–٣٨ وفي هذا الصدد يرى المعلم الأول (فقرة ١٤٥١ ب ١–٦) . « أن الشاعر لا يختلف عن المؤرخ لمجرد أن الأول يَنظِم موضوعه شعراً وأن الثاني يصوغه نثراً (فالنّظم وحده لا يصنع الشاعر ، كما في فقرة ١٤٤٧ ب ١٦–٢٢) ، ذلك أننا لو نظّمنا تاريخ هيرودوتوس شعراً دون أن يتغير من صورة التاريخ إلى صورة الأدب ، بل سيظل تاريخاً رغم الإطار الشّعري ، بل يكمن الفرق بينهما في أن المؤرخ يتعرّض لما حدث فعلاً على حين يتعرّض الشاعر لما هو ممكنٌ أو محتملُ الحدوث . وتبعاً لذلك فالشعر أكثرُ فلسفةً وأكثر تأثيراً من التاريخ » ومن هذه الفقرة يتضح لنا أن نظرة أرسطو إلى الشعر والشعراء تختلف عن نظرة أفلاطون إليهم : فالأول نظر إلى الشعر من حيثُ مجاله فوجد أنه أرحب وأكثر عمومية وبالتالي أكثر فلسفة ، أما الثاني فنظر إليه من حيثُ طبيعته فوجد أن مصدره الإلهامُ وأنه مرتبط بالوجدان والإحساس أكثر من ارتباطه بالعقل فنفى عنه المقدرة على إيصال الحقيقة الفلسفية .

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥١ ب ١٥–٢٣ . ويضرب أرسطو مثلاً بمسرحية أنثيوس Antheus للشاعر الإغريقي أجاثون Agathôn ، حيث الشخصياتُ كلها مبتدَعة وغيرُ معروفة ومع ذلك أمتعت المشاهدين

ويرى أرسطو أنه ليس من المحتّم أن يختار الكاتب المسرحيُّ موضوعه من الأساطير المعروفة في التراث كما كان شائعاً في التراجيديا الإغريقية ؛ ذلك أن بعض هذه الأساطير لم يكن معروفاً للجميع ومع ذلك كان يشدّ انتباه المشاهدين ويمتعهم .[1] وينبغي على الكاتب المسرحيّ قبل أن يكون شاعراً ملهَماً أن يكون قَبْلَ كل شيء فناناً ماهراً في تكوين موضوعه وصياغته ؛ لأنه إن كان يحاكي فميدانُ محاكاته الأفعال لا الألفاظ . وليس هناك ما يمنع الكاتب المسرحيّ من اختيار موضوعه من أحداث وقعت بالفعل سواء أ كانت أحداثاً تاريخية أم معاصرة ، ما دامت خاضعةً في وقوعها لقانون « الاحتمال أو الضرورة ».[2]

ويتوقّف على نوع المحاكاة أن يكون الموضوع بسيطاً haplous mythos أو مركّباً peplegmenos : بسيطاً إذا كان تطوُّر الأحداث فيه يتم دون عنصرَي التّحوُّل والاكتشاف (وكان هذا النوع قاصراً في رأي أرسطو) ومركّباً (وهو ما يفضّله المعلم الأول) إذا تمّ تطور الأحداث فيه عن طريق أحد هذين العنصرين أو عن طريقهما معاً .[3] ومن الموضوعات ما تتتابع فيه المَشاهدُ التمثيلية دون أن تكون صادرة عن احتمالٍ أو ضرورة ، ومثلُ هذه الموضوعات التي يطلق عليها أرسطو اسم « الموضوعات الاستطرادية » (أو غير المحبوكة epeisodiôdeis mythoi ê praxeis)[4] تكون رديئة ؛ لأن صياغتها تتمّ على يد كُتّاب غير حاذقين ، أو على يد كُتّاب مَهَرة لكنهم جعلوا اهتمامهم مُنْصَبّاً على الممثلين دون الموضوع ، مما يدفعهم إلى الإسهاب بأكثر مما يَحتمِل الموقف ، وتكون النتيجة اضطرارهم إلى تشويه الموضوع وإفساد تتابع الأحداث الطبيعيّ فيه .[5]

---

(١) فقرة ١٤٥١ ب ٢٣-٢٦ . (٢) فقرة ١٤٥١ ب ٢٧-٣٢ .
(٣) فقرة ١٤٥٢ أ ١٢-١٨ . (٤) فقرة ١٤٥١ ب ٣٣-٣٤ .
(٥) فقرة ١٤٥١ ب ٣٤-٣٨ . يذكرنا هذا بما يجري الآن في مسرحنا الكوميدي من تجهيز الأدوار وفقاً لرغبات مشاهير النجوم لا وفقاً للموضوع .

وإذا ما اختار الكاتب موضوعه من الأساطير المعروفة فعليه ألا يبدِّلَ في أحداثها ، بل أن يحترم التُّراث القديم و وقائعه : فكليتيميسترا Klytaimêstra لا بد أن تُقتل على يد ولدها أوريستيس ، وإريفيلي Eriphylê على يد ابنها ألكميون Alkmeôn ، لكن المؤلف له الحق رغم حِفاظه على أحداث التراث أن يبحث كي يجد الأسبابَ والمبررات المقنِعة وراء هذا التَّصرف من جانب أوريستيس أو ألكميون ، وأن يفسِّر ذلك في معالجته المسرحية . "[1] ويحددُ المعلم الأول أربعة احتمالات من المواقف الدَّرامية لا خامس لها في نظره ؛ لأنها تكون ناتجة عن ضرورة anankê أو لا ê mê ، عن إدراك eidotes أو عن عدم إدراك . "[2] وأول هذه المواقف نجده لدى الكاتب المسرحي يوريبيديس الذي لجأ عند كتابته لمسرحيته ميديا إلى الأساطير المعروفة ، وحِفاظا على دقائق التُّراث جعل ميديا تقتل أطفالها كما جاء فعلاً في الأسطورة ، لكنه فسَّر الدَّوافع التي حدَت بها إلى هذا التصرف وأبدع في تفسيره "[3] : فالأم ميديا كانت في حالة من الغضب تدفعها دفعاً للانتقام الأعمى ، وكانت « تدرك » أن مَنْ ستفتك

---

(١) فقرة ١٤٥٣ ب ٢٢-٢٦ . قارن أيضا : Horatius: Ars Poetica, ll. 119-124.

(٢) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٦-٣٧ . ذكر أرسطو أن هذه المواقف أربعة ولكنه لم يفنِّد منها سوى ثلاثة فقط ، ونقدَ الرابع دون أن يفصله ، تاركاً استنتاجَ ذلك للقارئ ، وهذه المواقف هي : أ- موقف « تُدرك » فيه الشخصية أنها مقدمة على ارتكاب أمر فظيع deinon ضدَّ شخص « تَعرفه » تمام المعرفة ، مثل موقف ميديا من أبنائها ب - موقف « لا تدرك » فيه الشخصية حقيقة الصلة التي تربطها بالشخص الذي تكون مُقدِمةً على الفتك به ، ولكنها « تدرك » حقيقة هذه الصلة « بعد » ارتكاب الإثم ، مثل موقف أوديبوس من أبيه وأمه . جـ - موقف تكون فيه الشخصية موشكةً على ارتكاب الإثم ، ولكنها « قبل ذلك تدرك » حقيقة صلتها بمن تنوي الفتك به فلا تُقدِم على فَعلتها ، مثل موقف ميروبي من قتلة كيفنتا . د- موقف « تدرك » فيه الشخصية أنها بصدد ارتكاب فعل آثم ، ولكنها « لا » تعمله (ربما تردُّدا) ، مثل موقف هايمون من أبيه كريون . وتفسيراً لهذا نرى أن الموقف الأول ناتج عن « ضرورة » لأن الشخصية فيه « مدركة » لإثمها وتعرف يقيناً ضدَّ مَنْ ترتكب هذا الإثم ، والثاني ناتج عن « عدم إدراك » mê eidotes لأن الاكتشاف له يأتي بعد وقوع الإثم ، والثالث ناتج عن « إدراك » لأنه حينما تمت المعرفة لم يتمَّ الإثم ، أما الرابع (الذي نقده أرسطو دون تفصيل) فناتج عن « غير ضرورة » ما دام صاحبه قد صرَف النظرَ عنه من تلقاء نفسه

(٣) فقرة ١٤٥٣ ب ٢٧-٢٩ .

بهم هم فلذات كبدها ، ومع ذلك اندفعت في إثمها لا تلوي على شيء . وفي الموقف الثاني نجد الشخصية ترتكب أمراً فظيعاً عن « غير إدراك » لحقيقة الصلة التي تجمعها بمن ترتكب ضدّه الإثم ؛ ولكنها تتبين بعد ارتكابه حقيقة هذه الصلة ، مثل : أوديبوس (الذي قتل أباه وهو يجهل أنه أبوه ، وتزوج أمه دون أن يعرف صلتها به) ؛ ولكنْ على المؤلف أن يجعل هذه الفَعْلة الشّنعاء خارج الفعل الدرامي ، وأن يكتفي بذكر المبررات التي أدت إلى وقوع الإثم والنتائج التي ترتبت على ذلك ، مثل شخصية ألكميون عند الشاعر المسرحي أستيداماس Astydamas أو شخصية تيليجونوس Tēlegonos في مشهد « أوديسيوس الجريح » traumatias Odysseus .[1] وفي الموقف الثالث نجد أن الشخصية بصدد ارتكاب أمر لا تُحمَد عقباه « دون إدراك » لمغبّته ؛ ولكنها تكتشف الحقيقة قبل ارتكاب فَعْلتها (فلا تُقدِم عليها)[2] ويعتبر أرسطو أن هذا أفضل المواقف الأربعة ، ويُعطي مثلاً لذلك موقف ميروبي Meropē في مسرحية كريسفونتي Kresphontē (إحدى مسرحيات يوريبيديس المفقودة) من ابنها الذي كانت توشك أن تقتله به دون أن تعرفه ؛ لكنها حينما عرفته لم تقتله ، وكذلك موقف الأخت من أخيها في مسرحية إفيجينيا ، وموقف الابن من أمه حينما كان موشكاً على تسليمها فتعرّف عليها في مسرحية هيللي Hellē .[3] أما الموقف الأخير فنجد أن الشخصية فيه تدرك أنها مقدِمة على ارتكاب الإثم

---

(١) فقرة ١٤٥٣ ب٣٠-٣٤ . الشاعر المسرحي أستيداماس كان معاصراً لأرسطو وألف - وفقاً لمعجم سويداس - ٢٤٠ تراجيدية نال عنها ١٥ جائزة ، ولكن لم يبق لنا شيء نعرف منه موضوع مسرحيته « ألكميون » . أما تيليجونوس فهو ابن أوديسيوس من الساحرة كيركي وكان قد حضر إلى جزيرة إيثاكا بحثاً عن والده ، ولكنه اشتبك معه دون أن يعرف أنه أبوه وجرحه جرحاً بالغاً . وربما كان هذا المشهد من مسرحية مفقودة لسوفوكليس بعنوان « أوديسيوس المصاب بشوك الأسماك » Odysseus Akanthoplex .

(٢) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٤-٣٥ .

(٣) فقرة ١٤٥٤ أ ٤-٨ لا نعرف شيئاً عن مسرحية هيللي أو عن مؤلفها ، وإن كان من المرجح أن يكون يوريبيديس ؛ لأن كل هذه المواقف المشار إليها أعلاه من مسرحياته .

ولكنها لا تفعله (بسبب خوف أو تردُّد) ؛ ولكن المعلم الأول يرى أن هذا هو أسوأ المواقف الأربعة ؛ فرغم أنه يتضمَّن سلوكاً آلماً من جانب الشخصية إلا أنه سلوك غير تراجيدي حيث إنه لا يؤدي للفاجعة apathes (التي يتطلبها المغزى التراجيدي) ، ويخبرنا أيضاً أنه ما من كاتب تراجيدي لجأ إلى مثل هذا الموقف إلا فيما ندر ، مثل موقف هايمون Haimôn من أبيه كريون Kreôn في مسرحية أنتيغوني .[1] ويعتبر أرسطو أن الموقف الأول الذي تقوم فيه الشخصية بارتكاب الإثم « عن إدراك » أفضل من هذا الموقف ، وأفضلُ من هذا وذاك الموقفُ الثاني الذي تُقدِم فيه الشخصية على ارتكاب الإثم « بغير إدراك » على أن تنبلج أمامها الحقيقة بعد ذلك ؛ لأن الإثم حينئذٍ لن يكون بالغ البشاعة ويكون الاكتشاف له مفاجأة .[2]

كذلك لا ينبغي أن يتعرَّض موضوع التراجيديا لعلاقات متشابكة بين عدد كبير من الأسَر ، فرغم أن كُتّاباً كثيرين يميلون إلى معالجة مثل هذه العلاقات إلا أن هذا يؤدي إلى فقدان الدّراما لوحدة الموضوع ؛ ذلك أن تلك العلاقاتِ المتشابكة ، تجعل محتماً على الكاتب أن يتعرض لسرد وشرح الأحداث التي تعرضت لها كل أسرة على حدة ، من أجل ربطها جميعاً في إطار واحد ، فتضيع وحدة الفعلِ المطلوبة ؛ لذلك من الأفضل أن يقتصر الموضوع على أسرة واحدة مثل أسرة أوديبوس أو أسرة أغاممنون .[3]

---

(١) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٧-٣٩ وفقرة ١٤٥٤ أ ١-٢ . قارن أيضاً :
Sophoklês: Antigonê, ll. 1132 sqq.

(٢) فقرة ١٤٥٤ أ ٢-٤ . يكون الإثم بالغ البشاعة حينما يكون هناك إصرار على ارتكابه ، ومعرفة مسبقة به وبمَن سيقع عليه .

(٣) فقرة ١٤٥٤ أ ٩-١٣ وفقرة ١٤٥٣ أ ١٧-٢٢ . يفضّل المحدثون في عصرنا هذا من كُتّاب المسرح التعرُّضَ لفكرة رئيسية يساعد على إيضاحها وإبرازها ما يُسمّى « بالثيمات » الفرعية ، وهم في ذلك لا يتفقون مع وجهة نظر أرسطو التي يحبذ فيها الاقتصار على « الثيمة » الواحدة ، لأن الفيصل في نظره لا يكمن في ضخامة الموضوع الذي تعالجه الدّراما بل في كيفية تناول الموضوع والنّجاح في هذا التّناول .

(ب) وحدة الزمان

كانت العقلية الإغريقية – حتى قبل ظهور المسرح بوقت طويل – تفضّل أن تقتصر الأعمال الأدبية المعتمدة على المحاكاة على زمن معيّن ، وترى أنه ليس من الضّروري التعرُّض للأحداث بِرُمّتها : فهوميروس مثلاً – رغم أنه شاعر ملحمي – قد جعل الإلياذة تدور في فترة زمنية مقدارها خمسون يوماً فقط ، مع أن الحرب الطُّروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد استمرت زُهاء عشر سنوات كاملة .[1] أما فيما يتعلق بالتراجيديا فيخبرنا أرسطو بما يلي : « تختلف الملحمة عن التراجيديا في أن الأولى ذاتُ أوزان بسيطة ، وفي أنها تعتمد على السرد . وهناك فرق آخر يتعلق بالطول (البعد الزمني) : (فالتراجيديا) تحاول أن تنحصر في نهار يوم واحد (دورة واحدة للشمس mia periodos hêliou أو لا تتعدّى ذلك إلا قليلاً ، في حين أن الملحمة ليس لها حدٌّ زمنيٌّ معلوم . »[2] ومعنى هذا أن الزمان في التراجيديا الإغريقية – وفقاً لهذا العرف الأدبي – كان محدّداً بنهار يوم واحد ، على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته ، حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها .

و وفقاً لهذا المفهوم نجد سوفوكليس في مسرحية « أوديبوس ملكاً » يحدد الفعل الذي تدور حوله المسرحية باليوم الذي عَلِمَ فيه أوديبوس بحقيقة مولده ، وحَلَّ فيه الدمار بشخصه ، أمّا الأحداث الأخرى التي دارت قبل هذا اليوم مثل حَلّ اللغز ، والوباء الذي حلّ بطيبة ، واستشارة الوحي ، والجرم البشع – فقد جعلها المؤلف خارج إطار تناوله الدرامي ، بحيث جعل كلّ شيء ينجلي في نهار ذلك اليوم ذاته . إن اعتقاد الإغريق القدامى هو الذي أملى عليهم هذا التّحديد الصارم بالنسبة للزمان ، فحياة الإنسان عندهم رغم طولها لا تحتوي إلا

---

(١) Cf. E. V. Rieu: Homer; The Iliad, Penguin Series (1953), Introd., p x.

(٢) فقرة ١٤٤٩ ب ١٠–١٤ .

على لحظات قليلة ، يمكن القول بأنها حاسمة ، وتلك اللحظات هي التي تحدِّد مصير الإنسان ، وتحوِّل حياته من النقيض إلى النقيض ؛ كلحظات الاكتشاف المروِّع ، أو لحظات وقوع جرم خطير ، أو حلول كارثة ، أو موتٍ أو شرٍّ مستطير ، وتلك اللحظات هي التي تختارها التراجيديا الإغريقية كإطار زمني لموضوعاتها . "[1] من هذا نستنتج أن تحديد الزمان في التراجيديا الإغريقية كان مرجعه إلى عُرْفٍ أدبي ، وكان ناتجًا عن اعتقادٍ فكريٍّ ملائمٍ لطبيعة الموضوعات التي يعالجها الكتاب الإغريق ، ولم يكن قطُّ قانونًا أو قاعدة أو شرطًا .

(جـ) وحدة المكان

أمَّا المكان فكان يتحدَّد بناء على الموضوع نفسه : ذلك أنه ما دام الموضوع محاكاةً لِفعل إنساني فمن الضروري أن يدور هذا الفعل في مكانٍ معيَّن . ولقد جرى العُرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون هذا المكان واحدًا أو ثابتًا ؛ فقد يدور الفعلُ في قصر الملك ، أو على شاطئ البحر ، أو في إحدى الجزر ، أو في أي مكان آخر يراه المؤلف المسرحيُّ ملائمًا لموضوع مسرحيته . وما دام الفعل واحدًا أو ذا وَحْدةٍ ، وما دامتِ الفترة الزمنية التي يدور فيها هذا الفعل محدودة — كما سبق القول — بحيث لا تسمح بالتَّنقل ما بين مكان وآخر — على الأقل بالنسبة للبطل — فمن المنطقيِّ والحال كذلك أن يكون المكان الذي يشهد هذا الفعلَ ثابتًا أيضًا . "[2]

---

(١) قارن أيضًا (ثانيًا) ، مكوِّنات التراجيديا ، (أ — القصة) أعلاه عن أهم الفترات الدرامية في حياة بني الإنسان .

(٢) لا يمكننا الجزم بثبات المكان دائمًا ؛ لأن هناك مسرحيتين لا تتمسكان بهذا العرف ، أولاهما — « ربات النقمة » لأيسخيلوس حيث تدور بعض الأحداث في معبد أبوللون بدلفي ، والبعض الآخر في معبد أثينا بمدينة أثينا ، والمسرحية الثانية هي « أياس » لسوفوكليس حيث تدور الأحداث أولاً أمام خيمة أياس بسهل طروادة ثم تنتقل بعد ذلك إلى مكان آخر على ساحل البحر .

كانت هذه هي الوحدات الثلاث التي خرج المسرح الحديث في تطوره عليها ، لا لأنها – كلها أو بعضها – كانت تكبل مقدرة كثير من الكُتّاب المحدثين ؛ بل لأن الظروف الاجتماعية والدينية التي واكبت ظهورَ المسرح الإغريقي قد تغيَّرت ؛ فكان لِزاماً على الكاتب المسرحيِّ في العصور الحديثة أن يبحث لنفسه عن إطارٍ جديد ، ولفنه الدِّرامي عن صيغة متطورة تناسب العصر ، وألا يقف طويلاً عند الأنماط التي لا تلائم ظروف مجتمعه وعقائده بل أن يطرحَها جانباً . وانطلاقاً من هذا المفهوم نجح شكسبير لأنه استوعب سِرَّ الدِّراما ؛ فلم ينقل أو يقلِّد الأنماط القديمة بقدر ما أجهد نفسَه في الحفاظ على جوهر الدراما مع تطويع موضوعات مسرحياته لظروف مجتمعه وبيئته ، وفشل آخرون ساروا على النمط الكلاسيِّ القديم بحذافيره ، ولكنهم كانوا مجردَ مقلِّدين ناقلين قاصرين عن الوصول إلى جوهر الدِّراما وسرها .

سابعاً : التَّحوُّل والاكتشاف والفاجعة

كان سر نجاح التراجيديا الإغريقية يكمن في ثلاثة عناصر ترتبط بالبناء الدرامي ، وبالأحداث التي تقع فيه بطريقةٍ متقَنة ، بحيث تؤدّي مجتمعةً إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المُشاهِد . وهذه العناصر الثلاثة هي :

(أ) التَّحوُّل peripeteia

وهو تغيُّر الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض وفقاً لقانون « الاحتمال أو الضرورة »[1] : فعلى سبيل المثال نجد في مسرحية « أوديبوس ملكاً » أن كلمات الرسول الذي حضر كي يُعلن نبأ موت والد أوديبوس (المقصود به بوليبوس الذي اتخذ أوديبوس ابناً له وربّاه في كورنثة رغم أنه لم

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ أ ٢٢–٢٤ . والتحول ترجم إلى الإنجليزية بكلمة reverse ، واستحبَّ الكثيرون نقلها تحت عبارة « الانقلاب الدراميّ » ، ولكنني وجدتُ أن كلمة التحول أكثرَ ملاءمة من الناحية الأدبية ، وأنها في الوقت نفسه لا تختلف كثيراً في معناها عن كلمة « الانقلاب » التي اكتسبت معاني أخرى غير أدبية قد تجعل ذهن القارئ يقع تحت تأثيرها ؛ فاستبعدتُها .

يكن والده الحقيقيّ) ويُخلِّصَه من خوفه تجاه والدته – تُفزع أوديبوس وتثير الشكوك في نفسه بدلا من تهدئتها . [١] ومثلما نرى في مسرحية « لينكيوس » Lynkeus أن بطلها (لينكيوس) يُقتاد لقتله حيث يتعقّبه داناؤوس للفتك به ، لكنّ الأحداث تتمخّض عن موت داناؤوس ونجاة لينكيوس . [٢]

وقد يُؤدّي التّحول في المسرحية الواحدة إلى أن ينتقل إنسان من السعادة إلى الشقاء أو النقيض ، مثلما نشاهد في مسرحية « أوديبوس ملكاً » البطلَ أوديبوس بعد سعادته وارتفاع نجمه يُصاب بالشقاء حينما يواجَه بمشاكل مدينته التي حلّ بها الوباء ، وحينما يَعرف أن مولده يحيط به الشك ، وأن من المحتمل أن يكون هو نفسه مرتكبَ الإثم الفظيع ، ولكنه يَسْعد مرة أخرى حينما يعرف بنبأ موت والده (الذي رباه في كورنثة) مما يدلّ على براءته من دمه ، ثم يَشقى مرة أخرى حينما تنبلج الحقيقة سافرةً في النهاية ، ويتّضح دون شك أنه نفسَه مرتكبُ الإثم .

ويرى أرسطو أنه ما دامت التراجيديا ذاتُ الموضوع المركب أفضلَ كثيراً من ذات الموضوع البسيط ؛ حيث إن الأولى قادرة على إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المُشاهد – فينبغي مراعاة الشروط التالية عند إظهار التحول . [٣] أولاً – ينبغي ألا نُظهر الأخيارَ من الناس أمام المُشاهِدِ وهم يتحولون من السعادة إلى التعاسة ؛ لأن مثل هذا التحول لا يؤدي إلى إثارة الشفقة في نفسه ؛ بل يؤدي بدلاً من ذلك إلى إثارة الامتعاض والاشمئزاز بسبب تناقض المصير مع الفعل (الفعلُ خير والمصيرُ مُفْجع) . ثانياً – ينبغي ألا نُظهر شِرارَ الناس أمامَ المُشاهِد وهم يتحولون من الشقاء إلى الهناء ؛ لأن مثل هذا التحول

---

(١) Cf. Sophoklēs: Oidipous Tyrannos, l. 924 sqq.

(٢) فقرة ١٤٥٢ أ ٢٤-٢٩ . ومسرحية لينكيوس كتبها مؤلف تراجيدي كان معاصراً لأرسطو ، ويُدعى ثيوديكتيس Theodektēs . قارن أيضا فقرة ١٤٥٥ ب ٢٩-٣٢ .

(٣) فقرة ١٤٥٢ ب ٣٠-٣٣ . عن الموضوعات البسيطة والمركّبة انظر (سادساً) « وحدة الموضوع » أعلاه .

بعيدٌ كلَّ البعد عن مغزى التراجيديا ، ولا يحقق أيا من شروطها ، بالإضافة إلى أنه لا يؤدي إلى تعاطف المُشاهد إنسانيا مع الشخصية ولا يثير في نفسه سوى السخط .[١] ثالثاً – ينبغي ألا نُظهر أمام المُشاهِد أشخاصاً بلغت الذروة في شرها وجرمها وهم يتحولون من ذروة الهناء إلى حضيض الشقاء ؛ لأن الشقاء سيُعتبر جزاءً وفاقاً على ما ارتكبوه من شر مستطير ، وحتى لو أثار مثلُ هذا التحول الارتياح وأرضى مشاعر المُشاهِد الإنسانية بوجهٍ عام ، فإنه لن يثير في نفسه شفقةً ولا خوفاً ، وهما عاطفتان ضروريتان لمغزى التراجيديا الإغريقية . إن الشفقة لا تنبعث إلا في حالة رؤية المُشاهِد لإنسانٍ لا يستحقُّ كلَّ ما حلَّ به من شقاء ، والخوفَ لا يثار إلا في حالة وجود تماثُل بين المُشاهِد و الشخصية التي حلَّ بها الشقاء ؛ شفقةً عليها لأنها لا تستحق كل هذا الشقاء ، وخوفاً لتماثله معها في مثل هذا الموقف .[٢]

ويعني أرسطو بهذا أن الشفقة تُثار في نفس المُشاهد في حالة واحدة ، هي حينما يحسُّ بأن البطل الذي أمامه رغم ارتكابه للإثم لا يستحق كل ما أصابه من شقاء ؛ فكيف نشفق على شرير نال جزاءه العادل ؟ وكيف نَرثي لشرير لم يُعاقب على جرمه الشنيع أو كوفيء عليه ؟ أمّا الخوف فلا ينبعث في نفس المُشاهد إلا في حالة واحدة أيضاً هي حينما يشعر أن هذا البطل يماثله تماماً بوصفه إنساناً في جميع النواحي والوجوه ؛ سلوكاً وفعلاً . فكيف نخاف على مصير شخص لا يماثلنا تماماً أو لا نشعر بأن أفعاله تشبه أفعالَنا ؟ وكيف نخشى على إنسان بعيد عنّا تماماً في صفاته ؟ إننا نخاف فقط إذا تصوَّرْنا أنفسَنا في نفس موقفه وكان هذا التَّماثل في الأفعال بيننا وبينه ممكنَ الحدوث فعلاً .[٣]

ينبغي – إذاً – لكي يكون التّحول في الأحداث ناجحاً أن يرتبط – على يد

---

(١) فقرة ١٤٥٢ ب ٣٤–٣٨ . (٢) فقرة ١٤٥٢ ب ٣٤–٣٧ وفقرة ١٤٥٣ أ ١–٦ .

(٣) يفسِّر هذا عالمية المسرح الإغريقي وديمومته ، حيث إنه يقترب من المشاعر والأحاسيس التي تجد صدًى لدى البشر جميعاً .

المؤلف – بإثارة المغزى التراجيديّ والشعور الإنسانيّ على النحو الأمثل ، حتى تحقق التراجيديا هدفها في نفس المُشاهِد . ويتحقق هذا عندما نشاهد بطلاً يتميّز بالحكمة لكنّ حكمته لا تصمد أمام الشر الذي يعصف به ، ويؤدي إلى تخبُّطه واختلاط الأمور عليه ، مثل سيسيفوس (سيزيف) Sisyphos (صراع الحكمة ضد الشر) ، أو حينما نشاهد بطلاً شجاعاً مِقْداماً لكنه متعسِّف جائر فتحِقُّ عليه الهزيمة ، وهذا هو المقصود بالاحتمال كما ورد في مقولة (الشاعر المسرحيّ) أجاثون Agathōn : « ذلك أن أموراً كثيرة بعيدة عن الاحتمال تغدو ممكنةً ومحتمِلةَ الوقوع .» [1] إن التحول في مثل هذه المواقف ممكن الوقوع (حتى لو بدا بعيداً عن الاحتمال) لأن الأهواء والنوازع القابعة في النفس البشرية قد تعصف بالحكمة والفضائل التي قد تتوافر لدى الإنسان ، ولأن التعسف والجور يوديان بصاحبهما ولو كان من ذوي البأس والسلطان أو من ذوي الحكمة .

وأفضلُ مظاهر التحول وأكثرها إقناعاً هو التحول الذي يتم من الهناء إلى الشقاء لا بالنسبة لخيار الناس ولا لشرارهم ؛ بل في حالة الأشخاص الذين يرتكبون إثماً hamartia [2] معيّناً لم يتردّوا فيه لشر متعمَّد ، بل استسلموا له

---

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٦ أ ١٩–٢٥ . أورد أرسطو في كتابه عن الريطوريقا نصّ هذا القول المشهور لأجاثون في بيتين من الشعر (انظر : Aristotelēs: Technē Rhētorikē, II, 1402a 10) يمكن ترجمتهما على النحو التالي :

« قد يقول قائل : إن هذا الشيء ذاته محتمل الوقوع ، وهو أن كثيراً من الأمور البعيدة عن الاحتمال تقع للبشر (فعلاً) .»

(٢) من الصّعب أن يجد الإنسان لفظة تساوي تماماً ما تعنيه الكلمة الإغريقية hamartia فهذه الكلمة تعني أصلاً « الخطأ في إصابة الهدف » ثم أصبحت تعني « الفشل » أو « الإخفاق » ثم أخذت معنى « ارتكاب الخطأ » أو « الذنب » وبوجه خاص « الخطأ المأساويّ » في التراجيديا ، (هذا بخلاف للمعنى الذي اتخذته بعد ذلك في المسيحية بمعنى « الخطيئة » انطلاقاً من المعنى الذي ساد في عصر المسرح الإغريقي.) ولكنني بالرجوع إلى القرآن الكريم (سورة الإنسان : ٢٤ ، المجادلة : ٨ ، الواقعة : ٢٥ ، النجم : ٣٢ .. إلخ) وجدت أن استخدام كلمة « الإثم » يطابق إلى حد كبير مفهوم كلمة hamartia ويتفق مع شرح أرسطو لذات اللفظ في كتابه عن الريطوريقا (فقرة ١٣٧٤ ب ١٦) . « فالإثم hamartia » ذنب » أو =

بسبب غطرستهم hybris [1] وغرورهم ، على أن يكون هؤلاء الأشخاص من ذوي الشهرة الذائعة ومن المُنَعَّمين بالسعادة (في مطلع حياتهم) مثل أوديبوس وثييستيس Thyestês أو من يماثلهم من أفراد الأسَر الشهيرة . [2] ويرى أرسطو أنه ينبغي لكي يتحقق النجاح للموضوع أن يكون حلُّ العقدة فيه واحداً لا مزدوجاً [3] وبحيث لا يتم التحول فيه من الشقاء إلى الهناء بل على النقيض من ذلك ، أي من السعادة إلى التعاسة ، لا بسبب شر مستطير mochthêria بل بسبب إثم كبير hamartia megalê يتردّى فيه البطل الذي يكون ممن يتصفون بالسموّ أكثر من كونه سيئاً . [4]

(ب) الاكتشاف anagnôrisis

الاكتشاف كما يتضح من اسمه هو التّحول من حالة عدم المعرفة إلى حالة المعرفة ، أو هو معرفةٌ يقينية لحقيقة كانت مجهولة قَبْلاً ، ويترتب على الاكتشاف تحوُّل عاطفةِ إنسان من المحبة إلى العداء أو النقيض ، أو تحول حظه من الهناء إلى الشقاء (مثل تحوُّل أوديبوس إلى التعاسة بعد اكتشافه للإثم المروِّع) أو من الشقاء إلى الهناء (مثل تحوُّل إليكترا من اليأس إلى قمة الفرح والأملِ بعد اكتشافها أن أخاها أوريستيس لم يقضِ نحبَه وأنه أمامها بلحمه ودمه) وأفضل أنواع الاكتشاف هو المرتبط بالتحوُّل مثلما نشاهد في مسرحية

= « خطأ » يقع فيه البطل التراجيدي دون أن يكون مبعثه الشرّ المتعمَّد ، بل يكون نتيجةً لفهم خاطئ قاصر ، واستسلام للأهواء التي تعصف بالإنسان فتجعله رغم حكمته وعظمته أميلَ للاندفاع والتّهور . و « الإثم » لغوياً هو الذنب صغيراً كان أو كبيراً .

(١) « الغطرسة » hybris هي الصّلف الذي يستولي على الإنسان نتيجة تفوُّقه في القوة أو المعرفة أو الجاه ... إلخ ، بحيث ينتج عنه عجزُ العقل عن إدراك الحقيقة و وقوعه في « الإثم » ، كما أنها تعني التشطط في السلوك الإنساني بوجه عام ، وتساوى فضيلة الإغريق الخالدة « الاعتدال Sôphrosynê » . انظر (ثامناً) أدناه ، الحاشية الخاصة بالقدَر والحتمية .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ أ ٧-٢٢ .

(٣) عن الحل الواحد والمزدوج للعقدة انظر (فقرة ١٤٥٣ أ ٣٠-٣٣) وقارن كذلك الجزء الخاصّ بالعقدة (تاسعاً) أدناه .

(٤) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ أ ١٢-١٦ .

« أوديبوس ملكاً »[1] (حيث يقترن العنصران معاً بمهارة فائقة ؛ لأن تحول حظ أوديبوس من الهناء إلى الشقاء قد تمَّ بناءً على اكتشافه لحقيقة مولده التي كانت مجهولة لديه) .

وثمّة أنواع أخرى من الاكتشاف ، نظراً لأن الاكتشاف ممكن الحدوث عن طريق الأشياء apsycha وكذلك عن طريق الأحداث tychonta ، كما يمكن حدوث الاكتشاف في حالةِ ما إذا قام شخصٌ بفعلٍ معيَّن أو لم يقم به . غير أن أفضل الأنواع جميعاً هو الاكتشاف الذي ينبع من الأحداث ، ويرتبط بالموضوع ومواقفه ، بحيث يؤدي مع عنصر التّحول إلى إثارة عاطفتَي الخوف والشفقة في نفس المُشاهِد ، ويحقق المغزى التراجيديَّ الناتج عن المحاكاة ، وبحيث يتوقَّف هناء الشخصية أو تعاستها على ما تقوم به من أفعال مرتبطة بعنصرَي التحول والاكتشاف .[2] وحيث إن الاكتشاف يتعلّق بطرفَيْنِ من البشر فإنه لا يتم دفعةً واحدة ، بل على مرحلتين : في الأولى يَعرف الطرف الأول شيئاً عن الطرف الثاني ، وفي الثانية تتم المواجهة بين الطرفين فيحدث الاكتشاف الكامل ، ومن ثَمَّ لا يكون هناك شك في شخصية أيٍّ من الطرفين ؛ فالبطل أوريستيس – مثلاً – يتعرف على أخته إفيجنيا من خطابها الذي أرسلته إليه ، ولكن الأمر يحتاج إلى تأكيد هذه المعرفة باكتشافٍ آخرَ حينما يواجهها .[3]

و أول الطرق الأخرى التي يتم بواسطتها الاكتشاف بعيدٌ عن المهارة الفنية وقاصرٌ من الوجهة الدّرامية رغم شيوع استخدامه ؛ لأن الاكتشاف فيه يتم عن

---

(١) فقرة ١٤٥٢ أ ٢٩–٣٣ . (٢) فقرة ١٤٥٢ أ ٣٣–٣٨ وفقرة ١٤٥٢ ب ١–٢ .

(٣) فقرة ١٤٥٢ ب ٣–٨ . عن المشهد بين أوريستيس وأخته انظر : يوريبيديس ، إفيجنيا في تاوريس ، بيت ٧٢٧ وما بعده . وتأكيداً لهذا المثال نجد أيضاً أن اكتشاف البطل للحقيقة في مسرحية أوديبوس ملكاً يتم على مرحلتين . في الأولى يَعلَم بموت والده الذي رباه في كورنثة ، وفي الثانية تتم المواجهة بينه وبين الراعي الذي أنقذ حياته وهو طفل رضيع ؛ فيعرف الحقيقة كاملة .

طريق علامات مميَّزة sêmeia قد تكون موروثة symphyta مثل الرمح البادي على ملامح أبناء الأرض Gêgeneis [١] ، أو على هيئة نجوم asteres مثل النجم الذي كان يبدو على كتف ثيستيس Thyestês بن بيلوبس Pelops . [٢] وفي أحيان أخرى تكون هذه العلامات المميَّزة مكتسَبة epiktêta سواء منها ما يظل باقياً على الجسم مثل آثار الجروح (النُّدوب) oulai أو ما يوضع على الجسم (بقصد التزيُّن مثلا القلادة perideraion التي تحيط بالعنق ، ومثل السلة skaphê التي يتم عن طريقها الاكتشاف في مسرحية تيرو Tyrô .[٣] ورغم قصور الاكتشاف بهذه الطريقة فإن كُتّاب المسرح كانوا يستخدمون العلامات المميزة طوراً بطريقة متقنة ، وطوراً بطريقة بعيدة عن الإتقان ؛ فمربية أوديسيوس مثلاً تتعرَّف عليه عن طريق جُرْح قديم ظل أثره باقياً على جسمه ، وبنفس الطريقة يتعرَّف عليه رعاة الخنازير . وفي الحقيقة أن طرق الاكتشاف القائمة على التحقُّق pistis (من شخصية الطرف الآخر بواسطة العلامات المميزة) هي أكثرها بعداً عن

---

(١) فقرة ١٤٥٤ ب ١٩–٢٢ . « أبناء الأرض » هم الإسبرطيون حيث تروي الأسطورة أن أجدادهم الأوائل قد نبتوا من أسنان التنين التي بذرها في الأرض Gê كادموس Kadmôs المؤسِّس الأسطوري لمدينة طيبة الإغريقية .

(٢) فقرة ١٤٥٤ ب ٢٢–٢٣ . تروي الأسطورة أن تانتالوس Tantalos ذبح ابنه بيلوبس وقدَّمه طعاماً للآلهة ليرى إن كان في مقدورهم التمييز بين لحم البشر ولحم الحيوان ، ولكن الآلهة اكتشفوا الخدعة عدا الرَّبة ديميتر التي قضمت جزءاً من كتف التَّعِس بيلوبس في غمرة حزنها على اختطاف ابنتها برسيفوني ، فأعادوا بيلوبس للحياة بعد أن استبدلوا بالجزء الذي قضمته ديميتر من كتفه جزءاً من العاج . ولهذا السبب كان أبناء بيلوبس (مثل ثيستيس وأحفاده) يحملون على كتفهم علامةً مضيئة تشبه النَّجم (ذكر أرسطو هنا أنها تشبه النجم المعروف لنا ببرج السَّرطان Karkinos) وعن طريق هذه العلامة كان يمكن التعرُّف على حقيقة نسبهم .

(٣) أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ ب ١٩–٢٥ . « تيرو » مسرحية لسوفوكليس لم تبقَ منها سوى شذرات قليلة يمكن الرجوع إليها في :

A. Nauk; Tragicorum Graecorum Fragmenta, (1926), pp. 272 Sqq.

ويدور موضوع المسرحية حول إلقاء تيرو ابنة سالمونيوس ، التي أحبها الإله بوسيدون فأنجبت منه توأمين ، لطفليها بعد إنجابهما في العراء بعد أن وضعتهما في سلّة ، وكانت هذه السلة نفسُها سبباً في تعرُّف الأم على طفليها فيما بعد .

الإتقان الفنيّ ، ومثل ذلك الطرقُ الأخرى التي من هذا القبيل . أمّا الاكتشاف المرتبط بالتحول مثلما نرى في مشهد الاغتسال Niptra فهو أفضلها على الإطلاق .[1]

وثاني هذه الطرق بعيدٌ – أيضاً – عن الفن ؛ لأن الكاتب المسرحيَّ فيه يخترع على لسان الشخصية كلماتٍ يبرر بها الاكتشاف ، مثال ذلك : مشهد تعرُّف أوريستيس على أخته في مسرحية إفيجنيا في تاوريس ، فالأخت إفيجنيا يتم التعرف عليها عن طريق الخطاب المرسَل منها ، أمّا الأخ أوريستيس نفسه فيتحدث بكلمات لا يقتضيها الموضوع بل اخترعها الكاتب ليتم تعرُّف أخته عليه .[2] واستخدام الاكتشاف بهذه الطريقة قريب إلى حدٍّ ما من الخطأ كما سلف القول ؛ لأنه كان من الممكن أن يحمل أوريستيس على جسمه بعضاً من العلامات المميِّزة (بدلاً من الكلمات المخترعة) . ويشبه هذا – من ناحية الاستخدام الخاطئ – صوت المغزل في مسرحية تيريوس Têreus لسوفوكليس .[3]

وثالث هذه الطرق أن يتم الاكتشاف عن طريق التَّذكُّر dia mnêmês حيث

---

(١) فقرة ١٤٥٤ ب ٢٥–٣٠ . عن مشهد تعرُّف المربية ورعاة الخنازير على أوديسيوس انظر : الأوديسية ، الأنشودة ١٩ ، أبيات ٣٨٦ ، ٤٧٥ ؛ وكذلك الأنشودة ٢١ ، أبيات ٢٠٥ ، ٢٢٥ . وعن مشهد الاغتسال انظر أيضاً : الأوديسية ، الأنشودة ١٩ ، بيت ٣٩١ وما يليه .

(٢) فقرة ١٤٥٤ ب ٣٠–٣٤ . عن مشهد التعرُّف بين أوريستيس وأخته انظر مسرحية يوريبيديس ، إفيجنيا في تاوريس ، أبيات ٨١١–٨٢٦ .

(٣) فقرة ١٤٥٤ ب ٣٤–٣٦ . تدور مسرحية « تيريوس » حول بروكني Proknê ابنة بانديون Pandiôn الملك الأسطوري لأثينا التي تزوجها تيريوس ملك تراقيا ولكنه فتن بأختها فيلوميلا Philomêla ومن ثم اغتصبها ؛ ولكي لا تبوح بفعلته الشنعاء قطع لسانها وأخفاها في مكان منعزل ؛ ولكنها تمكنت من تصوير مأساتها على قطعة نسيج عن طريق المغزل (وهذا هو المقصود بصوت المغزل ؛ أي أنها تكلمت عن طريق المغزل رغم كونها خرساء) وبعث بها إلى أختها بروكني التي تكتشف عن طريقها فعلة تيريوس الشنيعة . ويعيب أرسطو الاكتشاف الذي يتم بهذه الطريقة ؛ لأنه يُنفَّذ بواسطة حيلة ما لا عن طريق الشخصية نفسها .

يتم التعرف عند رؤية الشخص لشيء ما (يعيد لذاكرته حادثاً معيناً) مثلما نرى – في مسرحية القبارصة Kyprioi للكاتب المسرحي ديكايوجينيس Dikaiogenês – البطل (تيوكروس Teukros) وهو يَذرف الدمع الهتون عند رؤيته لإحدى اللوحات المرسومة .[1] ومثلما نشاهد في الأوديسية بطلها وهو ينتحب أثناء سرده لقصته على ألكينوس ؛ لأن المنشد الذي كان يعزف على قيثارته قد ذكّره بأشياءَ أثارت شجونه .[2] ورابع هذه الطرق أن يتم الاكتشاف عن طريق الاستنتاج المنطقي syllogismos ؛ فمثلاً في مسرحية حاملات القرابين لأيسخيلوس يَحضُر شخص ما يشبه أوريستيس ، ويحتمل أن يكون هو أو لا يكون ، ولكن استناداً إلى المنطق لا بد من أن نستنتج أن مَنْ حضر هو أوريستيس .[3] وشبيهٌ بذلك أيضاً الاكتشافُ الذي أشار إليه بوليدُوس Polyidos السوفسطائي بصدد إفيجنيا ، حيث من المحتمل أن يستنتج أوريستيس أن أخته قد قُدّمت قرباناً ، وأنه هو نفسه سيُقدَّم كأضحية بنفس الطريقة .[4] وبالمثل في مسرحية تيديوس Tydeus للكاتب المسرحيّ تيوديكتيس Theodektês نجد أن

---

(١) فقرة ١٤٥٤ ب ٣٦ وفقرة ١٤٥٥ أ ١–٢ . ديكايوجينيس كاتب مسرحيٌ من القرن الرابع قبل الميلاد لم تبقَ من أعماله سوى أسطرٍ قليلة ، وربما يدور موضوع مسرحيته « القبارصة » حول رجوع تيوكروس ، الذي أسس مدينة باسم سلاميس في قبرص ، متخفياً إلى جزيرة سلاميس خوفاً من مطاردة والده لأنه كان سبباً في قتل أخيه . ولكن تيوكروس وصل بعد موت أبيه تيلامون Telamôn ، وعند مشاهدة الابن لإحدى اللوحات المرسومة التي تمثل والده لم يستطع منعَ نفسه من البكاء فكشف عن شخصيته . قارن مشهداً مماثلاً في أبنيدة فرجيليوس ، ك ١ ، بيت ٤٥٦ وما بعده .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٥ أ ٢–٣ . عن مشهد انتحاب أوديسيوس انظر : الأوديسية ، الأنشودة ٨ ، بيت ٥٢١ وما بعده .

(٣) فقرة ١٤٥٥ أ ٤–٦ . عن مشهد حضور أوريستيس انظر : أيسخيلوس ، حاملات القرابين ، بيت ١٦٨ وما بعده .

(٤) فقرة ١٤٥٥ أ ٦–٨ . يرى البعض لوجود كلمة سوفسطائي sophistês (وهو معلم الخطابة عادة) أن بوليدوس باحث ألف مقالاً عن نظرية الدراما قبل أرسطو ، ولكن ما ورد عنه في كتاب المعلم الأول « عن الشعر » ، فقرة ١٤٥٥ ب ١٠ (hôs Polyidos epoiêsen) يدفع إلى الاعتقاد بأنه شاعر ديثيرامبيٌ كان معاصراً لأرسطو ، كما يحتمل أن يكون هو نفسه الذي أشار إليه ديودوروس الصقلي (xiv, 46, 6)

الشخص الذي حضر كي يعثر على ولده يهلك هو نفسه . كذلك في مسرحية أبناء فينيوس Phineidai نجد أن النسوة اللاتي شاهدن المكان عرَفنَ مصيرهن استنتاجاً وهو أنه قُدِّرَ لهن أن يلقَيْن حتفهن فيه وأنهن وُضِعن فيه لذلك .[1]

وهناك أيضاً نوع من الاكتشاف المركَّب القائم على القياس الخاطئ لجمهور المُشاهِدين paralogismos ، مثلما نشاهد في مسرحية « أوديسيوس الرسول الزائف » Odysseus ho Pseudangelos [2] البطل أوديسيوس وهو يشدُّ القوس في حين لا يقدر أحد آخرُ على هذا العمل ، ومثل هذا الموقف اخترعه المؤلف مفترضاً الآتي : ما الذي سيحدث لو أن أحداً جاهر بمعرفة القوس دون رؤيته ؟ ومِنْ ثم فإنه جعل أوديسيوس يتعرَّف على القوس اعتماداً على القياس الخاطئ .[3] .

---

(١) فقرة ١٤٥٥ أ ٨–١٢ . عن مسرحية « تيديوس » لا نعرف الكثير ولكن يبدو أن موضوعها كان يدور حول نفي البطل تيديوس والد ديوميديس Diomêdês البطل الذي اشتهر في الإلياذة لأعماله الخارقة ، كذلك كان تيديوس واحداً من القادة في الحملة التي شنَّها « السبعة ضد طيبة » . أمّا مسرحية « أبناء فينيوس » فهي مجهولة المؤلف وربما كان موضوعها يدور حول الجُرْم الذي اقترفه فينيوس فعوقب عليه بالعمى وبالطيور الخاطفات يلوِّثن طعامه .

(٢) فقرة ١٤٥٥ أ ١٢–١٤ . مسرحية « أوديسيوس الرسول الزائف » مجهولة المؤلف وربما كانت تدور حول رجوع أوديسيوس متنكراً إلى وطنه إيثاكا ، وانتقامه من الأدعياء طالبي الزواج من بينيلوبي . عن القياس الخاطئ قارن : أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٦٠ أ ٢٠–٢٦ . انظر أيضاً :

Aristotelês: Sophistikoi Elenchoi, V, 167b1 sqq.

حيث يشرح أرسطو ذلك القياس تفصيلاً مقدِّماً المثال التالي : « المطر ينتج عنه رطوبةُ الأرض ، لكننا لا نستطيع أن نستنتج يقيناً مِنْ رطوبة الأرض أنه كان هناك مطر » ، وبناءً على هذا فإن الكاتب المسرحي في الاكتشاف المركَّب القائم على القياس الخاطئ يُعوِّل على فهم الجمهور المخطأ بناءً على السبب .

(٣) فقرة ١٤٥٥ أ ١٤–١٧ . لكي يُفهم المقصود بهذه الفقرة نوضح الآتي : كان أوديسيوس وفقاً للروايات الأسطورية هو الوحيد الذي يَقْدِر على شدِّ قوسه وإطلاق سهم منه على حين لا يقدر أحدٌ آخرُ allos de على هذا العمل ، ولكن حيث إن البطل قد تنكَّر في زيِّ رسول غريب عن إيثاكا ، وتقدم ليجرِّبَ شدَّ القوس مع الآخرين ، وأفلح فعلاً في ذلك فمِنَ المحتمل أن يظنَّ المشاهدون أن هناك مَنْ يقدر على هذا العمل غيرُ أوديسيوس . ولكن هذا قياس خاطئ من جانب المُشاهِدين لأنه ما مِنْ أحد يستطيع ذلك حقيقة ، لذلك فإن المشاهدين سرعان ما يفهمون خطأ استنتاجهم ويتبيَّنون أن المتنكر في زيِّ الرسول ما هو إلا البطل أوديسيوس نفسُه .

وأفضل أنواع الاكتشاف على الإطلاق هو الاكتشاف النّابع من الأحداث ذاتها ، بحيث يحقّق عنصر المفاجأة المعتمِدة على الوقائع المحتمَلة ، مثلما نشاهد في مسرحية « أوديبوس ملكاً » لسوفوكليس ، وفي مسرحية « إفيجنيا بين التاوريين » ليوريبيديس ؛ ففي المسرحية الأخيرة نجد أنه من الطبيعيّ أن تكون إفيجنيا قد رغبت في أن تبعث بخطابٍ لأخيها . ذلك أن هذه الأنواعَ من الاكتشاف هي التي يمكن أن تنجح بمفردها ، وتؤدي الأثر المطلوب دون اختراع كلماتٍ أو علامات مميزة أو قلادات تُلبَس كالحُلي ، ويلي هذا النوعَ النابع من الأحداث الاكتشافُ القائم على الاستنتاج المنطقي .»[1]

(جـ) الفاجعة Pathos

المنصر الأخير هو الفاجعة أو المعاناة التي يكابدها البطل بعد وقوعه في الإثم hamartia ، ويُعرّفها أرسطو على أنها حادث مدمّر praxis phthartikê أو أليم odynêra يحدث على المسرح (خلف الكواليس) مثل الموت أو الألم الفظيع أو الجراح المُهْلكة أو ما شابه ذلك .»[2]

وترجع أهمية هذا العنصر إلى أنه يثير في نفس المُشاهد عاطفتَي الخوف والشفقة ؛ لأن العقاب الذي يَحُلُّ بالبطل ويسبّب له الألم هو الذي يجعل المشاهد يتعاطف معه ، ويشفق عليه في محنته ، وهو الذي يبعث أيضاً في نفسه الخوفَ على المصير الذي يمكن أن ينتظره في حالة تماثله مع البطل واتّباعه لنفس سلوكه .

وأبرعُ الكُتّاب في إبراز هذا العنصر المأساوي يوريبيديس ؛ ذلك أن أرسطو

---

(١) فقرة ١٤٥٥ أ ١٧-٢٢ . عن مشهد إفيجنيا انظر : يوريبيديس ، إفيجنيا في تاوريس ، بيت ٥٨٢ وما بعده.

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ ب ١١-١٢ . كلمة الفاجعة pathos هي أكثر الكلمات دلالة على الحادث الأليم الذي يصيب البطل نتيجة صدامه مع القوى الأخرى المسيطرة . ولم يكن من المحتّم أن تنتهي كلُّ تراجيديا إغريقية بحادث مفجع للبطل ، ومع ذلك فإن مغزى التراجيديا الإغريقية وهدفَها وهو التّطهير كانا يتطلّبان وجودَ هذا العنصر المأساوي ولا يحتْملان غيابه .

يرى أن التراجيديا تنجح إلى أبعد الحدود لو تحقّق لها هذا العنصرُ المأساوي في أحداثها وفي مغزاها . وفي هذا المجال يُدافع المعلم الأول عن يوريبيديس ضد من عابوا عليه كثرة مسرحياته التي تدور حول مصير أسرة واحدة ، وتنتهي بفاجعة مريرة . وردا على الاتهام الأول يرى أرسطو أن من الأفضل أن تقتصر المسرحية على أسرة واحدة لِتتحقّقَ لها وحدة الموضوع ؛ لأن التعرض لعلاقات متشابكة بين الأسر المختلفة يُضيع هذه الوحدة . وبالنسبة للاتهام الثاني يرى أرسطو أن يوريبيديس كان على حق في إبراز العنصر المأساويّ ، وأنه بلغ بفنه في هذا المجال غاية الإتقان ؛ لأن الفاجعة من أهم العوامل التي تؤدي إلى تحقيق المغزى التراجيدي .[1]

وكان العُرف في التراجيديا الإغريقية يقتضي أن تُبعَد عن العرض المسرحيّ المَشاهِدُ العنيفة كالقتل وسفك الدماء ، ولقد أكّد هذا العرف كلٌّ من أرسطو وهوراتيوس .[2] و وفقاً لهذا العرف لا ينبغي أن يرى المُشاهِد ميديا وهي تَذبح أطفالها ، أو أوريستيس وهو يَغتال أمه ، أو أويديبوس وهو يفقأ عينيه ؛ بل ينبغي أن يتمّ هذا وما شابهه خلف الكواليس بعيداً عن أعين النّظارة ، على أن يُروى بعد حدوثه على لسان رسولٍ عن طريق السّرد . ففي حالة أويديبوس مثلاً تم الفعل الدّامي داخل القصر . ثم قام الخادم بروايته لأفراد الجوقة ، ولكنّ خروج أويديبوس بمنظره الذي يدعو للألم والرّثاء ، كان القصدُ منه التأثيرَ الكامل على جمهور المشاهدين ، وبثّ عاطفة الخوف في نفوسهم ، من المصير المفزع الذي

---

(١) فقرة ١٤٥٣ أ ١٧–٣٠ . قارن أيضاً ، فقرة ١٤٥٤ أ ٩–١٣ . سبقت الإشارة إلى هذه النقطة الخاصة بالعلاقات بين الأسر عند الحديث عن وحدة الموضوع (سادساً) أعلاه .

(٢) عن رأي أرسطو انظر : فقرة ١٤٥٣ ب ٣٢–٣٤ (قارن وحدة الموضوع أعلاه) وعن رأي هوراتيوس انظر . فن الشعر ، أبيات ١٨٥–١٨٨ :

" Ne pueros coram populo Medea trucidet, aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,/ aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem./ Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi ".

ينتهي إليه كلُّ مَنْ يقع في الإثم نتيجةَ استسلامه لنوازع الشر التي تعصف به .[١]

ثامناً : دور الجوقة

يقول نيتشه في كتابه « مولد التراجيديا من روح الموسيقى » إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ولاشيء غيرها ، وإن الجوقة هي أصل الدّراما الحقيقي .[٢] والحق أن الجوقة choros كانت الأساس الذي نشأت عنه التراجيديا الإغريقية في أول عهدها ، فرغم اختلاف دور الجوقة وحجمها في المسرحيات الإغريقية إلا أن كُتّاب التراجيديا جميعاً ودون استثناء قد حرصوا على أن تكون أغاني الجوقة جزءاً لا يتجزّأ من مسرحياتهم . ومما يدل على أن التراجيديا الإغريقية قد تطورت في الأصل عن الإنشاد ؛ أن جميع التّقسيمات

---

(١) جرى العرف في التراجيديا الإغريقية أن تقع الأحداث الدامية خلف الكواليس ، على أن يعرف المشاهدون بحدوثها عن طريق الرسول ، وذلك لاعتقادهم أن هذه المشاهد تصيب النّظارة بالرعب والفزع مما يؤدي إلى ضياع المغزى التراجيديّ الذي كان يهدف إلى إثارة الخوف فحسب لدى جمهور المشاهدين . كذلك كان يبغي على الكُتّاب أن يجعلوا الأحداث الغريبة وغيرَ المحتملة خارج الفعل الدرامي ؛ مثل تحوُّل البشر إلى صور الحيوانات والطيور ، أو ظهور الآلهة وما إلى ذلك . إن هذا يعني أن الاغريق لم يُعِدوا المشاهد الدامية والمخيفة عن بصر المشاهد على أساس أن هذا تقليد ساروا عليه وتبعهم فيه الرومان ، لكن الحقيقة أن هذا كان عُرْفاً بمثابة القانون ، لأنه ارتبط بنظرية الدّراما وهدفها كما سنبين ذلك تفصيلاً عند الحديث عن التطهير ومغزى التراجيديا (عاشراً) أدناه .

(٢) F. Nietzche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Stuttgart (1957). vii, p. 618.

لقد بنى نيتشه تصوره العام في هذا الكتاب على أن هناك عاملين تنازعا الإغريق على الدوام : الأول هو « الروح الأبوللوني » نسبة إلى الإله أبوللون الذي يمثل روح العقل والاتزان والتفكير الواعي . والثاني هو « الروح الديونيسي » نسبة إلى الإله ديونيسوس الذي يمثّل روح الانطلاق واللهو والغرائز . ثم جعل نيتشه الدراما على أساس أنها فن — تنتمي إلى « روح ديونيسوس » وتنفى عنها « روح أبوللون » ، لأن الأخير يمثّل العقل والمعرفة ، والمعرفة في نظر نيتشه تقتل « الفعل » وتقتلّ الرغبة فيه ؛ لأن « الفعل » يحتاج إلى قناع الوهم ولا يحتاج للنظرة المتعمقة الحقة . والفن في نظر نيتشه هو وحده القادر على تحويل ما في الحياة من عبث وبشاعة إلى تصورات يندفع بها الإنسان عن إرادته كي يتمكن من « الفعل » أي من الحياة .

التي ذكرها أرسطو على أنها أجزاءٌ للتراجيديا merē tēs tragōdias تشير إلى أن الجوقة هي أساس التراجيديا ، وأن المسرحية تقسم حَسَبَ دخولها وخروجها وأغانيها [١] ، هذا بالإضافة إلى أن العنصر الغنائي melopoiia كان أحد مكونات التراجيديا الستة . [٢]

ويفضّل أرسطو أن تكون الجوقة في التراجيديا وفقاً للطريقة التي استخدمها سوفوكليس ، ولكنه لا يتحمس للطريقة التي اتبعها يوريبيديس ؛ لأن الأول جعل الجوقة تقوم بدور ممثّل ، وذلك بأن تشترك في المشاهد التمثيلية ، وتتبادل الحوار مع شخصيات المسرحية ، كما جعل أغانيَها مرتبطة بموضوع المسرحية وبنائها الدرامي ، بحيث تساعد المُشاهد على فهم أبعاد النّص الدّرامي . أمّا الثاني فلم يهتم بإيجاد مثل هذا الارتباط مما ترتب عليه أن أغاني الجوقة في مسرحياته كادت تنفصل عن البناء الدرامي . [٣]

ويتلخص دور الجوقة في التراجيديا الإغريقية في النقاط التالية :

١ — توضيح الأحداث والتعليق عليها ، وكذلك التخفيف من حدة التّوتر الذي يحس به المُشاهدون من جرّاء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة . وينبغي أن تكون الكلمات التي تُعلّق بها الجوقة على الأحداث مرتبطةً بالموقف الدرامي ، وحتى لو افترضنا أن الجوقة كانت تعبر عن آراء الكاتب أحياناً فإن ذلك كان يتم بطريقة طبيعية ، دون افتعال أو سفسطة أو تفلسف ظاهر ، بحيث تكون أناشيد الجوقة مكملة للمشاهد التمثيلية ومرتبطةً بما جاء فيها ارتباطاً طبيعياً . إن الجوقة في التراجيديا تمنح المشاهدين لحظاتٍ من الإثارة الهادئة ، يمكن عن طريقها أن توضح لهم ما يدور من أحداث ، وأن تعلّق على المواقف الدرامية ، بحيث تربط كل مَشهد بالذي يليه . أمّا فيما يختص بالتّخفيف من

---

(١) قارن : أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ ب ١٤–٢٤ ؛ وكذلك (ثالثاً) أجزاء التراجيديا أعلاه .

(٢) انظر (ثانياً) مكونات التراجيديا (هـ) أعلاه .   (٣) فقرة ١٤٥٦ أ ٢٥–٢٩ .

حدة التوتر فإن الجوقة كانت عقب كل مشهد تراجيدي تستوعب خوف المتفرج الناشئ عن متابعته للأحداث العنيفة ، ثم تهيئهُ لخوف جديد ، حتى لا يكون وَقْعُ الفاجعة على نفسه قاسياً ، وحتى لا يضيعَ المغزى التراجيدي في خِضَمِّ انفعالاته المتلاحقة . كذلك كانت الجوقة وأناشيدها ورقصاتها عاملاً ملطفاً ومهدئاً لبصر المشاهد وعقله فيما بين المشاهد التمثيلية .

٢- القيام بأداء دور ممثل : بمعنى أن تشترك الجوقة في الحوار تماماً مثل أي ممثل آخر ، وبمعنى أن يكون حديثها وإنشادها جزءاً من موضوع المسرحية[١] غير أن هذا لم يكن يعني أنها إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية ؛ لأن المفترَض أن الجوقة لا تشترك في الصراع الدائر بين الشخصيات على خشبة المسرح (حيث صُنْعُ الفعل) بل تلزم الحياد التام ، وتبقى في مكانها على الأوركسترا (حيث مراقبةُ الفعل) . وبهذا تُعتبر من الوجهة الفعلية خارجَ الأحداث مهما اشتركت في الحوار . "[٢] إن الجوقة لا تملك إرادة التغيير ، وليس هذا قصوراً منها بقدر ما هو نتيجة لطبيعة دورها ، فهي ليست صانعاً للأحداث بل مجردَ مُشاهِدٍ لها . والجوقة لا تقرأ الغيب كي تحذِّر منه بل تعلِّق فقط على ما يحدث أمامها ، وتُبدي فيه وجهة نظرها ؛ لأن الصراع في التراجيديا يخضع في مجموعه لحتمية القدر moira بحيث لا تملك الجوقة

---

(١) Cf. Horatius: Ars Poetica, ll. 193-195:" Actoris partes chorus officiumque virile/defendat, neu quid medios intercinat actus/quod non proposito conducat et haereat apte ".

(٢) كانت التقاليد المسرحية في التراجيديا الإغريقية تتطلب بقاء الجوقة في الأوركسترا ، وهي مكان على شكل دائرة في النقطة التي تنتهي عندها مدرَّجات المشاهدين theatron ، وهناك كانت الجوقة تقوم برقصها وإنشادها . أمَّا الممثلون فكانوا يقومون بأدوارهم على خشبة المسرح skênê التي كانت ترتفع قليلاً عن مستوى الأوركسترا . وكان العرف يمنع صعود الجوقة إلى خشبة المسرح ، بمعنى أنه محظور عليها التدخلُ في الفعل الدراميّ أو تغييره لصالح بطل دون آخر ؛ لأن الجوقة كانت بمثابة جمهور تدور أمامه الأحداث ، فيعلق عليها دون أن يقوم بصنعها .

إزاءه تغييراً أو تبديلاً (١) : فأوديبوس سيفقأ عينيه ولا تملك الجوقة له منعاً ، وإيوكاستي ستنتحر ولا تملك الجوقة ردّها عن ذلك ، وميديا ستقتل أبناءها ولا تملك الجوقة أن تثنيها عن عزمها .

إن في عدم مبارحة الجوقة لمكانها في الأوركسترا ما يؤكد حدود دورها في التراجيديا الإغريقية القديمة ، وهو دور لا ينبغي أن يتحوّل من التأثر بالأحداث إلى التأثير الفعلي فيها ، ومن التّعليق بالرأي إلى اتخاذ القرار . (٢)

---

(١) كان القدر moira (من الفعل meiresthai بمعنى يتلقى أو يأخذ نصيبه) لدى قدامى الإغريق رؤية مسبقة للأحداث ، ومعرفةً للمستقبل يتحدّد على أساسها ما يحدث للبشر في حياتهم . ومن الأساطير نعرف أن القدر كان يُمثّل بثلاث ربات إحداهن وهي كلوثو Klôthô كانت مختصة بغزْل خيط العمر لكل إنسان ، والثانية وهي لاخيسيس Lachesis كانت مختصة بتحديد طول هذا الخيط . أمّا الثالثة وهي أتروبوس Atropos فكانت مهمتها قطعَ هذا الخيط عند الوفاة ويعني هذا التصور الأسطوريّ أن اختصاص ربات القدر كان محصوراً في ميلاد الإنسان ومماته ولم يكن ينسحب على ما بين ذلك من أحداث ، خاصة وأن التسمية اللاتينية لربات القدر وهي Parcae مشتقة من الفعل parere الذي يعني الإنجاب والولادة ، في حين أن اسمهن الإغريقي وهو Moirai يعني مُقسِّمات الأعمار . أمّا كلمة القدر باللاتينية وهي fatum فتعني القولَ المنطوق (من الفعل fari بمعنى ينطق) الذي يأتي عن طريق نبوءة الإله المقدسة . القدر – إذاً – نبوءة بالغيب محتّمٌ صدقُها لأنها من لدن الإله الذي يرى المستقبل ، وقوانين القدر قوانين حتمية ثابتة تحكم طبيعة الإنسان الفاني ، كما أن القدر قوة مستقلة عن البشر وعن الآلهة معاً بحيث يخضع الجميع له .

وحتمية القدر لا تكمن في أنه مجرد قوة جبرية لا رادّ لها ؛ بل هي حتمية مردُّها إلى النّواميس الثابتة التي تحكم الكون والطبيعة البشرية ، والتي تَعرف خفايا هذه الطبيعة وميولها واتجاهاتها ، و وفقاً لهذه النواميس فإن الصراع بين القوة المحدودة (الإنسان) والقوة غير المحدودة (الإله) هو صراع ينتهي حتماً ودوماً بدمار القوة المحدودة . إن الإغريق يَرَوْن أن سلوك البشر وما يقومون به من أفعال يرجع إلى الإرادة الإنسانية وحدها ، سواء أ كانت هذه الأفعال تتفق أم تتعارض مع النواميس ، وأنه ما من إنسان يخرج على ناموس الكون الأزلي إلا وينتهي إلى الدّمار . ولذلك رفع الإغريق شعارَيْن أساسيَّين للسلوك الإنساني هما : إعرف نفسك gnôthi sauton أي اعرف محدوديّة قوتك وقصورَها ، وإياك والشّطط mêden agan أي لا تحاول التّطاول على القوة غير المحدودة أو الصدامَ معها ؛ لأن الشطط معناه انسلاخ الإنسان عن المحدودية وسعيُه إلى اللامحدود . ورغم أن هذه النزعة البشرية مقضيٌّ عليها بالإحباط وفقاً للنواميس السالف ذكرُها إلا أن المحاولة فيها من جانب الإنسان مستمرة .

(٢) عاب كثير من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الإغريقية موقفها المتخاذل ، لأنها تكتفي بذرف الدموع على البطل في محنته دون أن تفعل من أجله أمراً ذا بال ، تعرف أحياناً ما سيقع للبطل ولكنها لا تستطيع =

٣- أن تعبر عن الرأي العام : بمعنى أن تمدح الأفعال الطيبة وتذم الأفعال الشريرة ؛ تُثني على الأخيار وتستقبح فعل الأشرار ؛ تتعاطف مع البطل في محنته ولكنها لا تتوانى في نقده حينما يَحيد عن الحق . "[1] ومعنى هذا أن الجوقة كانت تمثّل الرزانة في الرأي ، والوقار في التصرف بِقَدْر وقار ملابسها وأقنعتها . وكانت حَيْرة في عالم الأبطال الذين يتردّون بسبب هفواتهم وآثامهم في هاوية من العذاب . "[2]

= له منعاً ولا ردا ، ولا تملك مجرد تحذيره من هذا الذي سيحدث . ترى وتسمع كلَّ شيء دون أن تحرّك ساكناً ، ولا تقوم بفعل ما ، اللهمّ إلا إظهارَ تأثرها وإشفاقها على الفاجعة التي تحلّ بالبطل . فأي جوقة هذه التي لا يمكنها أن تمنع أوريستيس من قتل أمه ، أو تحول بين أنتيجوني والانتحار رغم وجودها بالقرب منهما ومعرفتها بما يعتزمان فعله ؟ والحق أن الجوقة مظلومة في هذا الاتهام ؛ لأنها لا تصنع الفعل مثل شخصيات التراجيديا بل هي رؤيةٌ العامة لهذا الفعل ، إنها تشاهد الفعل وتحكم عليه مثلما يفعل ذلك جمهور النظارة في المسرح . إن الجوقة مثل إنسان متوازن لا يؤرّقه طموحٌ مدمر ، ولا تعصف به رغباتٌ جامحة ، ولا تودي به أهواء طاغية في مواجهة البطل التراجيديّ صاحب الإرادة القوية والنوازع للسيطرة ، القادر على تغيير المواقف والأحداث . إن الجوقة تمثل الاعتدال في القول والفعل معاً ، وتمثل التعقّل وعدم الاندفاع ، وتخشى التّهوّر وتتجنّب الخطورة ، وليست مثل البطل التراجيدي الذي لا يتقيد بمثل هذه الحدود التي تَغلّ رغبته في الفعل وقدرته على التأثير ؛ ولذا يحلو له دوماً أن يتخطى الحدود ويخرج على النواميس . ومن أجل ذلك وضع شعراءُ الإغريق الجوقة لتكون شاهداً على أعمال البطل ؛ فهي باعتدالها تُظهر شططه ، وبرزانتها تظهر تهوره ، وبتواضعها تظهر غطرسته ، وبقناعتها تظهر طموحه .

(١) Cf. Horatius: Ars Poetica, ll. 196-201: " Ille bonis faveatque et concilietur amice,/et regat iratos et amet pacare timentes,/ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem/iustitiam legesque et apertis otia portis;/ille tegat commissa deosque precetur et oret/ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

(٢) يرى البعض أن الجوقة في التراجيديا الإغريقية تمثّل الرأي العام الشّعبي في مواجهة الشّخصيات الملكية السامية . ويرى البعض الآخر أنها تمثّل المتفرج المثاليّ ولكن نيتشه (Op. Cit., p. 619) ينبذ هذه الآراء ويعتبرها من قبيل الشّطط والتّجديف ، ولا يرتضي في هذا المجال سوى رأي شيللر Schiller الذي ورد في مقدمة مسرحيته المشهورة عروس مسينا die Braut von Messina ، ويتلخص رأي شيللر في أن الجوقة تُعتبر كسياج يحيط بالتراجيديا من كل ناحية ؛ كي يَفصلها عن العالم الواقعي ، ويضمن لها أرضيتها المثالية وحريتها الشّعرية . والجوقة في رأي نيتشه لا تعبّر عن المواطنين ولا ترمز للمتفرّجين ؛ لأن الكاتب المسرحيّ يضع في ذهنه أن المتفرجين جميعاً سواءٌ ، وأن رؤيتهم متماثلة . والحقُّ أن الآراء التي حاولت تفسير دور الجوقة في التراجيديا كثيرة ومتنوعة ، غير أن المرء يجد نفسه عاجزاً عن قبولها على علاتها ؛ لأن المسرح الإغريقيّ القديم كان يتميز بالبساطة الشديدة ومن هنا كانت عظمته . من =

تاسعاً – العقدة desis

يقسّم أرسطو التراجيديا من حيث العقدة إلى أربعة أقسام [١] :

(أ) المركّبة peplegmenê التي تحتوي على عنصرَي التحوُّل والاكتشاف ، والبسيطة haplê التي لا تحتوي على العنصرين السابقين . ويفضّل أرسطو المركبة لأنها تحقق المغزى الدرامي بعكس البسيطة التي تكون قاصرةً عن تحقيق هذا المغزى .

(ب) المعتمِدة على الفاجعة pathetikê : مثل مسرحية أياس ومسرحية إكسيون Ixion . [٢]

(جـ) المعتمِدة على شخصية (رئيسيَّة) êthikê : مثل مسرحية نساء فثيا Phthiôtides ومسرحية بيليوس Peleus . [٣]

(د) المعتمدة على عنصر الفزع teratôdes مثل مسرحية بنات فوركيس Phorkides ومسرحية پروميثيوس Prometheus . [٤]

= الأفضل – إذاً – ألا تُقحَمَ على التراجيديا تفسيراتٌ فلسفية معقّدة لأننا بهذا نفصلها عن نطاق الفن ، وهو نطاق لا مجال فيه للتأملات الذهنية المجرّدة أو التعمق الفلسفي المعقد .

(١) أرسطو : فن الشعر ، فقرة ١٤٥٥ ب ٣٢–٣٥ وفقرة ١٤٥٦ أ ١–٣ .

(٢) « أياس » هي مسرحية سوفوكليس المعروفة ، أمّا « إكسيون » فربما كانت أيضاً من تأليف نفس الكاتب ولكنها ضاعت . ومن الأساطير نعرف أن إكسيون أقدَمَ على قتل حَميه بأن قذفه في إناء ضخم مليء بالجمرات المتّقدة ، ثم حينما ذهب للتطهير من جُرْمه لدى الإله زيوس خان الجميل وأقدم على الاعتداء على هيرا زوجة كبير الآلهة ، ولكن زيوس صوّر له سحابة nephelê على شكل هيرا بحيث أنجب منها إكسيون سلالة الكنتاوروي Kentauroi . ومن أجل هذا عوقب إكسيون الخائن بأن قُيِّد في العالم السفلي إلى عجلة تدور به إلى الأبد .

(٣) « نساء فثيا » هي إحدى مسرحيات سوفوكليس المفقودة ، أمّا فثيا فهي منطقة في تساليا بشمال بلاد اليونان حيث وُلد البطل المشهور أخيليوس . وپيليوس هو والد البطل أخيليوس ، ولقد ذكرت المصادر القديمة أن هناك مسرحيّتين بعنوان پيليوس إحداهما لسوفوكليس والثانية ليوريپيديس .

(٤) بنات فوركيس هن سثينو Sthenio ويوريالي Euryalê وميدوسا Medousa اللائي اشتهرن باسم الجورجونيس Gorgones ، وكُنَّ وحوشاً مخيفة خاصةً الثالثة منهن ميدوسا ؛ لأنها كانت تحوّل مَنْ =

والعقدة desis (أو ploké) هي تطور مواقف الفعل الدرامي في المسرحية على يد المؤلف حتى تصل إلى ذروتها klimax أو قمة تصاعدها akmê ، بحيث يتم إيجاد حلٌ منطقي ومناسب لها . ويُعرِّف أرسطو العقدة على أنها تجمُّعٌ للأحداث التي تقع منذ بداية المسرحية حتى ذروتها أو نقطة التّحول فيها ، أمّا الحلُّ lysis فيبدأ من نقطة التّحول تلك حتى نهاية المسرحية .[1]

وعلى ذلك فإن أهم ما في المسرحية حقا هو العقدة وحلُّها ، ولا يكفي أن تُصاغ العقدة بمهارة ، ثم يأتي حلها ضعيفاً أو غيرَ مُقنع ؛ بل ينبغي على المؤلف أن يجعل الحل على مستوى العقدة بحيث تتم صياغة العقدة وحلها بنفس الدرجة من المهارة والإتقان .[2] العقدة — إذاً — أهم ما في المسرحية ؛ لأن الدّراما بِحَقٍّ هي فن العقدة ، ولأن الصراع الذي لا يؤدّي إلى عقدة هو صراع غيرُ درامي .

إن الذّروة في الدراما هي أن يصل الصّدام بين الإرادة الإنسانية والحتمية التي تُمثّلها النّواميس الكونية إلى الدرجة التي تَتحطّم فيها إحدى القوتين :

= ينظر إلى وجهها إلى حجر . أمّا فوركيس Phorkys والشّمنُ فكان ربا للبحر ينحدر من نسل بونتوس Pontos وجايا Gaia ربّة الأرض ، وبناتُ فوركيس مسرحية ساتيرية ألّفها أيسخيلوس ولكنها فُقدت . ولقد أشار أيسخيلوس إلى بنات فوركيس في مسرحيته المشهورة « بروميثيوس مغلولاً » ، الأبيات ٧٩٤-٧٩٨ . ويضيف أرسطو إلى هذا النوع من المسرحيات الأحداث التي تقع في هاديس Hadês أو العالم السفلي لأنها تكون محتوية على عنصر الفزع .

(١) أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٥٥ ب ٢٦-٢٩ ، ويقول قبلها : « الأحداث التي لا تنتمي ta exôthen إلى الفعل الدرامي ، وبعض الأحداث التي تنتمي إلى الفعل الدرامي enia tôn esôthen تكون عادة في العقدة ، أمّا ما عدا ذلك فهو الحل » . (فقرة ١٤٥٥ ب ٢٥-٢٦) . ويقول بعدها : « مثلما نجد في مسرحية لينكيوس Lynkeus للكاتب المسرحي ثيوديكتيس أن العقدة تتضمن الأحداث التي وقعت قبلاً وخطف الطفل وكذلك ... من جديد ، أما الحل فيبدأ من الاتهام بجريمة القتل حتى النهاية » . (فقرة ١٤٥٥ ب ٢٩-٣٢) .

(٢) قارن فقرة ١٤٥٦ أ ٨-١٠ . كلمة الحل lysis تترجم عادة في اللغات الحديثة باللفظ الفرنسي dénou-ment (الانفراج أو الكشف) ، وهو لفظ يبلغ من ملاءمته للمغزى الإغريقي ما جعله مستخدماً في اللغات الأوربية كافّةً بنصه دون مقابل من أية لغة أخرى

إرادة الإنسان أو النواميس الثابتة . ولما كان من العسير بل من المستحيل وفقاً للمفهوم الإغريقي أن تتحطم نواميس الكون الثابتة – فإن الصّدام يجعل من المحتم إعادة تشكيل السلوك البشريّ والعلاقات الإنسانية على نحو جديد أفضل . فأفعالُ البشر من ذوي الإرادة القوية تدفع بهم مباشرة إلى حتمية الصدام رغم أنهم في قرارة أنفسهم يبذلون أقصى جهدهم لتجنبه ، والفعلُ الدراميُّ مرتبط بالإرادة الإنسانية ولا تقوم له قائمة في غفلة من هذه الإرادة الواعية ، بل إنه يبدأ لحظة نهوض هذه الإرادة لتحقيق هدفٍ ما أو دَرْء خطرٍ ما .(١)

ويتم حل العقدة في التراجيديا بناءً على ما تقتضيه الأحداث نفسُها وما تسفر عنه (٢) ، ومن الأمثلة العديدة على حل العقدة بهذه الطريقة نسوق مثالين: أوريستيس الذي تطارده ربات الغضب ، وينال من العذاب النفسي ما فيه الكفاية ، فيكون الحل أن تتحول ربات الغضب Erinyes إلى رباتٍ للرحمة Eumenides . وأوديبوس الذي حل الوباء بمدينته نتيجةَ الجرمِ البشع الذي ارتكبه فيصبح حلُّ العقدة أن يوقع العقاب بنفسه ، ويرحَلَ عن طيبة منفيا كي يعود الرخاء والأمن إليها . وإذا تعذّر على المؤلف حل العقدة بالطريقة المثلى التي تنبع من الأحداث كما شاهدنا في المثالين السابقين – فإنه كان يعمد إلى حيلة تُسمّى اصطلاحاً « الإله القادم عن طريق الآلة » theos apo mêchanês ، وذلك بأن يجعل إلهاً يهبط عن طريق الآلة mêchanê على خشبة المسرح كي يقوم بحل العقدة ، ولكنّ مثل ذلك الحل الآلي لم يكن منطقيا ، لأنه لا

---

(١) إن أهم ما في الصراع الدرامي هو إبراز التناقض بين الإرادة الإنسانية والحتمية ، فليس المهم أن تحقق تلك الإرادة هدفها ؛ لأن مغزى الصراع يقوم على الهوّة القائمة بين الهدف والنتيجة . وهذا تأكيد لما قلناه قبلاً من أن الدراما هي الفعل الإنساني الواعي للمدرك الصادر عن الإرادة .

(٢) أرسطو - عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ أ ٣٧ ، وفقرة ١٤٥٤ ب ١ .

يستند إلى مقتضى الأحداث وفقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة ، ولذلك نبذه أرسطو ولم يتحمّس له .»[١]

ورغم عدم فنّيّة الحلّ الآلي إلا أن بعض الكتاب أسرفوا في استخدامه ، مثل يوريبيديس الذي شُغف به على الدوام .»[٢] ويرى أرسطو أنه لا ينبغي استخدام حيلة الآلة إلا في أحداث المسرحية التي لا تنتمي إلى الفعل الدراميّ epi ta exô tou dramatos ، وإلا في الأحداث التي وقعت قبل الفعل الدراميّ ، وفي الأحداث التي لا يستطيع المرء إدراك كنهها ، أو في الأحداث التي وقعت بعد الفعل الدرامي ، أو في الأحداث التي يلزم إظهارُها عن طريق التنبؤ أو السرد ؛ ذلك لأننا نفترض في الآلهة المقدرة على رؤية كل شيء (وننسب إليهم ما نعجز عن فعله) .»[٣]

ويحدثنا أرسطو أيضاً عن التراجيديا ذات الحل المزدَوج diplê ، ويعطي مثالاً على ذلك لا من المسرح بل من الأوديسية التي تحتوي على وحدتين من الأفعال : الأفعال الخيِّرة والأفعال الشّريرة ، ويأتي الحل في نهايتها مزدَوجاً

---

(١) فقرة ١٤٥٤ ب ١-٢ . سيجد القارئ تفصيلاً لهذه الحيلة المسرحية في مقالنا المنشور بمجلة المسرح ، العدد ٩ ، السنة الأولى ، سبتمبر ١٩٦٤ ، ص ص ٤٦-٤٩ ، وعنوانه « الإله والعقدة الدرامية » .

(٢) أوضح مثالين للإسراف في استخدام الحل الآلي عند يوريبيديس نجدهما في مسرحيتَي : ميديا وإفيجينيا .

(٣) فقرة ١٤٥٤ ب ٢-٦ . ويرى أرسطو (فقرة ١٤٥٤ ب ٦-٨) أنه لا ينبغي أن تتضمن الدراما أفعالاً غير منطقية (أو غير معقولة) to alogon كالتي تزخر بها الأساطير ، ولكن إذا كان لا بد من ورودها (حفاظاً على التراث الأسطوري) فلتكن في خلفيّة الأحداث مثلما هي الحال في مسرحية « أوديبوس ملكاً » قارن أيضاً فقرة ١٤٦٠ أ ٢٦-٣٢ : « المستحيل الممكن أفضل من الممكن غير المعقول أو المحتمل ، وينبغي ألا تكون الموضوعات (الدرامية) مُركّبة من أجزاءٍ غير معقولة ، بل على النقيض لا ينبغي أن تكون هناك أحداث غير معقولة إلا إذا كان ذلك خارج إطار القصة الدرامية exô tou metheumatos مثل أوديبوس وعدم معرفته بكيفية موت لايوس والده ، كما لا يجوز أن يتم هذا داخل الفعل الدرامي ؛ مثلما نرى في مسرحية إليكترا أولئك الذين قاموا بسرد المسابقات البيثية ta Pythia (لأن تلك المسابقات لم تكن وقتها قائمة) ، أو في مسرحية أهل ميسيا (لأيسخيلوس) أن الشخص الذي قدم من تيجيا إلى ميسيا لم ينبس ببنت شفة (وهو تيليفوس) » .

بحيث ينال الأخيار الثواب وينال الأشرار العقاب .[١]

عاشراً – التطهير ومغزى التراجيديا

(أ) التطهير katharsis

سبق القول بأن المحاكاة في التراجيديا ينبغي أن تؤديَ إلى التطهير katharsis عن طريق إثارة انفعالين في نفس المشاهد ، هما الشفقة eleos والخوف phobos .[٢] ولقد شاهدنا قبلاً كيف أن الخوف والشفقة مرتبطان تماماً بعنصر التحول peripeteia وكيف أن الشفقة تتم على الوجه الأكمل إذا أحسّ المُشاهِد بأن البطل الماثل أمامه رغمَ إثمه hamartia لا يستحقُّ كل ما حلّ به من عقاب ، وكيف أن الخوف لا ينبعث إلا إذا أحس بأن هذا البطل يماثله؛ لأنه في المقام الأول إنسانٌ به مثلُ ما به من ضعف ، وله مثلُ ما له من نوازع . فالإنسان لا يحس بالخوف إلا حينما يتصور أن من الممكن أن يقف نفسَ موقفِ مَنْ حلّ به العقاب ، وأن من المحتمل أن يحل به نفس ما حل بالآخَر من دمار ؛ فيكون شعوره بالخوف حينئذ ناتجًا عن أنه بطبيعته يكره أن يقف مثل هذا الموقف رغم أنه معرّض لذلك ؛ بسبب ما يشترك فيه من صفات إنسانية مع مَنْ حلّ به العقاب ، وبسبب ما يتنازعه من أهواءٍ مماثلة كانت سبباً في أن تعصف بذلك الآخر ، وتوردَه موارد التهلكة رغم ما يبدو عليه من حكمة ومعرفة .[٣]

ويرى أرسطو أنه لا يكفي أن تكون المحاكاة فقط لِفِعْلٍ كامل ؛ بل ينبغي أيضاً أن تكون قادرة على إثارة انفعالي الخوف والشفقة ، وأن هذا لن يتحقق

---

(١) فقرة ١٤٥٣ أ ٣٠–٣٣ . ولكن أرسطو لا يحبّذ هذا النوع الذي يضعه البعض في المرتبة الأولى ؛ لأن الكتّاب فيه لا يفكرون في الفن الدرامي بقدر ما يفكرون في استمالة مشاعر الجماهير tôn theatrôn astheneia . قارن أيضاً فقرة ١٤٥٣ أ ١٢–١٣ . (٢) قارن تعريف التراجيديا أعلاه (وفقرة ١٤٤٩ ب ٢٤–٢٨) . (٣) ارجع إلى ما كتب أعلاه عن التحول (سابقاً –أ–) وعن المواقف التي يمكن أن يكون التحول فيها سبباً في إثارة الخوف والشفقة لدى المشاهد .

على الوجه الأكمل إلا إذا وقعت الأحداث بخلاف ما يَتوقّع المشاهد para tēn doxan ؛ لأن وقوعها على هذا النّحو يجعلها تتفق وعنصرَ الإدهاش thaumaston أكثر من خضوعها للصدفة المجردة automaton أو الحظ tychē . »[1]

إن مغزى التطهير هو أن يقع المشاهد فريسةً لعددٍ من الانفعالات المتباينة التي تدور في نفسه ؛ كي يتخلص من نزعاته الشّريرة ، ورغباته الجامحة ، وفرديّتِهِ العمياءِ ، وتهوُّرِه الأحمق ، وغروره الأجوف ، وغطرسته الزائفة – حينما يشاهد بعينيه مصارع الآخرين ودمارَهم ؛ لأن الحكمة والمعرفة التي أُثِرَت عنهم لم تستطع الصمود أمام نزعاتهم الشريرة فاستسلموا لها ولم يتحكموا فيها ؛ بل تركوها تتحكّم فيهم وتجعلهم ينحرفون . لذلك فإن أرسطو يرى أن غاية الكاتب المسرحيِّ ينبغي أن تكون إثارة انفعالي الخوف والشفقة في نفس المُشاهد ، عن طريق العرض المسرحيِّ وعن طريق ترتيب الأحداث في الموضوع (أي البناء الدرامي) ، وأن الكاتب المسرحيَّ الناجح هو الذي يؤلّف موضوعه بحيث يثير

---

(١) فقرة ١٤٥٢ أ ١–٥ . ويستطرد المعلم الأول في شرح هذا العنصر فيقول (فقرة ١٤٥٢ أ ٦–١١) :
« كذلك فإن هناك أحداثاً خاضعة للصدفة والحظ ، ولكنها تبدو مثيرة للدهشة ؛ وذلك حينما تبدو وكأنها حدثت عمداً (لا صدفة) ؛ مثل : تمثال الفنان ميتيس Mitys في أرجوس الذي (يقال إنه) قتل الشخص المتسبب في قتل ميتيس بأن سقط فوقه أثناء مشاهدته للاحتفال (أو للتمثال) ؛ فمثل هذه الأحداث لا يبدو أنها وقعت بمحض الصدفة . وعلى ذلك فإن الموضوعات المصاغة على هذا النحو من الضروري أن تكون أكثر جاذبية وجمالاً » .
عن عنصر الإدهاش قارن أيضاً فقرة ١٤٦٠ أ ١١–١٨ ، حيث يقول أرسطو :
« ينبغي أن تحتوي التراجيديا على عنصر الإدهاش ، في حين تذهب الملحمة إلى استخدام غير المعقول أحياناً كثيرة كي تُحقّق عن طريقه عنصرَ الإدهاش ، وذلك راجع إلى عدم رؤية مَنْ يقوم بالفعل ؛ ومن ثمّ فإن مطاردة هيكتور لو قُدّرَ لها أن تُعرض على المسرح لبدت مضحكة ؛ لأننا سنرى في جانب (الإغريق) واقفين دون اشتراك في المطاردة ، وعلى الجانب الآخر (أخيليوس) يشير إليهم بإيماءةٍ منه (الإلياذة ، أنشودة ٢٢ ، البيت ٢٠٥ وما يليه) ، ولكنَّ هذا المشهد لا ينتبه إليه أحد في الملاحم (أي من مستمعي الملاحم) إذاً فعنصر الإدهاش يُعتبر مصدراً لإمتاع (المشاهدين) ، والدليلُ على ذلك أن الناس كافة عند روايتهم (لموضوعٍ أو حادثةٍ ما) يضيفون إليها من عندياتهم كي يحققوا المتعة والسرور (للسامعين) » . وتعقيباً على ما قاله المعلم الأول نضيف أن الإدهاش قيمة فنية لو ارتبط بأحداث المسرحية ولكنه يُعدُّ عيباً دراميا لو بُنيَ على الصُّدفة .

هذين الانفعالين ، سواء عند قراءة المسرحية أو عند عَرْضها على المسرح ، فهل يعقل أن نشعر بالخوف والشفقة عند قراءتنا لمسرحية أوديبوس ملكاً ، فإذا ما شاهدناها على المسرح اختفى لدينا الشعور بمثل هذين الانفعالين ؟ "(١)

وهناك من الكُتّاب مَنْ لا يعرض على المُشاهد أحداثاً تثير في نفسه الخوف (من المصير المؤلم الذي يمكن أن ينتهي إليه أمرُه) بل أحداثاً تثير في نفسه الرعب teratôdes وهو أمر غيرُ مألوف بالنسبة للتراجيديا . "(٢) فليس المقصود مثلاً بظهور ربّات الغضب Erinyes ذواتِ المنظر المفزع — بالحيّات والأفاعي على رؤوسهن — إثارةَ الرُّعب في نفوس المشاهدين ؛ بل ينبغي أن يكون الهدف من ظهورهن على المسرح إثارةَ الخوف فقط ؛ لأن رباتِ الغضب لا يطارِدْنَ سوى مُرتكب الجريمة البشعة كقتلِ الأم مثلما فعل أوريستيس . وعلى ذلك فإن المغزى الأخلاقيَّ للتراجيديا ليس إثارَة الرعب بل إثارةُ الخوف ؛ لأن الرعب يضيع هذا المغزى الأخلاقيَ والنفسيّ أمّا الخوف فيحققه . (٣)

ولا ينبغي أن يكون هدف المشاهد الأوحد أن ينشُدَ من وراء التراجيديا الإمتاعَ بكل حدوده ، بل يكفيه الإمتاعُ الملائم المطابِقُ للموقف الدرامي (المنبعث من تتابع الأحداث وتكشُّفها عن عنصر الإدهاش) ، ولكي يتحقّق هذا الإمتاع الملائم فإن على الكاتب المسرحيّ أن يخلُقَه من داخل الأحداث نفسها، وعليه أيضاً أن يعرف ما هي المواقف التي تثير الخوف والشفقة عند محاكاتها ،

---

(١) فقرة ١٤٥٣ ب ١–٨ . (٢) فقرة ١٤٥٣ ب ٨–١٠ .

(٣) استنتاجاً مما ذكره أرسطو في الفقرة السابقة فإن المعلّقين يُرون أن المقصود بمناظر الرعب عنده في التراجيديا الإغريقية إمّا ربّات الغضب — كما ذكرنا أعلاه — في مسرحية أيسخيلوس « الصافحات » Eumenides ، وإمّا إيو Iô المنزلو دات القرون boukerôs parthenos في مسرحية « بروميثيوس مقيّداً » لنفس الكاتب وعموماً فإن أرسطو لا يحبّذ مناظر الرعب ؛ لأنها وإن كان قصدُ الكاتب منها إثارة الخوف ، إلا أن المُشاهد قد لا يُثار في نفسه منها سوى الفزع . وإن كان لي أن أضيف شيئاً فالخوف في رأيي ينتج من الموقف الدرامي لا من المنظر ، أمّا الرعب فيثار من المنظر أكثر من انبعاثه من الموقف الدراميّ .

وبالتالي تؤدّي إلى التّطهير .»[١]

(ب) مغزى التّراجيديا

كانتِ التّراجيديا بوجهٍ عامّ تتناول قضايا السلوك الإنساني الناجِ عن طبيعة « الأيديولوجية » التي ينتمي إليها « الفرد » ، ويتصرّف بوحي منها ، سواء أ كانت عقيدةً متصلة بالدين أم فكراً خاصا يعتنقه « الفرد » بحيث يؤثر على سلوكه ومواقفه التي تتّصف غالباً بالثّبات والقوة . لذلك فإن اهتمام التراجيديا كان منصبًا في المقام الأول على تصوير الإنسان « الفرد » أمام ما يَعصِف به من نوازعَ داخليةٍ وأهواء ، وهل يستطيع الصمود أمامها بعقله أم سينهار رغم حكمته ؟ ولذلك أيضاً كانت التراجيديا تختار أبطالها من البشر المتفرّدين في صفاتهم وسلوكهم . فأرسطو يقصد بالأشخاص الأسمى beltious [٢] أولئك الأكثرَ اختلافاً عن الجمهرة ، والأقدرَ على الاستجابة للأحداث والتّأثير فيها ، ذوي المواقف القادرين على تحمُّل تبعات تصرفهم بشجاعة مهما كانت بشاعة مصيرهم . لكنّ هؤلاء الأشخاص رغم سلوكهم المتميز لهم هفواتهم وسقطاتهم التي تقودهم إلى ارتكاب الإثم hamartia ، ومثل هذه الهفوات هي التي تحدِّد مصيرهم ؛ لأنهم في سبيل تحقيق وجهة نظرهم مضطرون للصدام مع قوى أخرى دون تبصُّرٍ أو رَويّة .

إن شخصيات التراجيديا – كما يقول أرسطو – خيِّرة وسامية أكثر من كونها شرِّيرة .»[٣] و وضعُها في الإطار الدراميّ معناه تصحيحُ سلوكها وردُّها إلى التوازن ؛ لأن هدف التراجيديا هو إيجاد صيغةٍ أفضلَ للعَلاقات الإنسانية في المجتمع ، على أساس التّصالح بين الرغبات والدوافع التي تحرك البشر في سلوكهم ، ويتم هذا عن طريق نَبْذِ التّطرف والتخلي عن الفردية التي تدفع

---

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ ب ١٠–١٤ . (٢) فقرة ١٤٤٨ أ ١٦–١٨ .
(٣) فقرة ١٤٥٣ أ ١٦ .

الحدّ من رَغباتنا المتطرفة ونوازع الشر الكامنة في نفوسنا ، وهذا لا يتأتّى إلا بهزّها هزا من الأعماق حتى ترقّ مشاعرنا ، وحتى نصبح أكثر رحمة وتعاطفاً ، وأقلّ غِلظةً وقسوة ، وبهذه الطريقة تصبح دموعنا مطهِّراً لنوازع الشر الآثمة التي تراودنا بين الفينة والأخرى من أجل التّسلط على الآخرين وسحقهم . إن التراجيديا تحاول جاهدةً الحدّ من الأنا المتسلّطة والمتضخّمة التي تدفع الإنسان للغطرسة hybris والتّطرف .

إن التراجيديا ترمي إلى أن تحمل الإنسان على الاعتراف بِعُقم الشر ، وعدم جَدوى التسلط ، ولا مشروعيةِ الغرور والتطرف ، والفاجعةُ pathos التي تَحُلُّ بالبطل في التراجيديا ذاتُ مغزى ؛ لأنها تسحق غروره ، وتمحَق غطرسته ، وهي نذيرٌ بالتحوُّل في شخصيته ، وبَشيرٌ بكشف الغُمة عن بصره ؛ لأنه بعدها سيصبح أكثر وضوحاً في رؤيته ، وأكثرَ تعقُّلاً في أحكامه .

والتراجيديا لا تنتظر وقوع الإثم كي تعالجه ؛ بل هي تتّفق مع المثل القائل « الوقاية خير من العلاج » ؛ لأنها تبغي تطهير النفس مما قد ينتابها من نوازع الشّر التي لا تكون في العادة قد ظهرت في السلوك ؛ ومعنى ذلك أن التّطهير علاج وقائي للمثالب وليس عقَاراً لمقاومة المرض .

حتماً إلى الصدام وإلى ارتكاب الإثم ، وعن طريق إرساء الاعتدال والموضوعية محلهما ؛ لأنهما أساس روح الجماعة وروح التعاون بين البشر .

التراجيديا — إذاً — تتعمّق داخل النفس البشرية « للفرد » ؛ لتصل إلى أغوارها وتعرف كُنْهَ ما يحرّكها ، وتعتقد أن صلاح الجماعة يتوقّف على صلاح « الفرد » ، ولجلال موضوعها فإنها تعالج الجانب الجادّ من الحياة ، وترى أن علاج الخطأ ينبغي أن يكون بالعقاب فلا يَفُلُّ الحديدَ إلا الحديدُ . لذلك فإن التراجيديا اتخذت التطهير هدفاً لها ، والتّطهيرُ هدفُه التّغيير من خلال « الفرد » ، فكلُّ مُشاهِدٍ للتراجيديا يعتقد أن التطهير إنما هو علاجٌ له بمفرده ؛ لأنه يرى ذاته بكل أعماقها وهي تُعرض أمامه ، ولأنه يحس بأنه أمام مشكلة « فردية » تماماً ، ومع ذلك فهي في المقام الأول إنسانية في عموميتها .

إن الدموع التي يذرفها المشاهدون للتراجيديا ليست تسليماً منهم بالعجز ؛ بل هي إشفاق على مصير صِنْوٍ لهم في الإنسانية والظروف ، وهذا الإشفاق شعور إنسانيّ رحيم وليس سلبيا كما تصوَّر البعض .[1] فالتراجيديا تهدف إلى

---

(١) لقد تصور برتولد بريشت — الكاتب المسرحيّ الشهير — هذا التصوُّر ، وظن أن التراجيديا تستنفد قدرة المُشاهد على الفعل حينما تورِّطه في أحداث العمل المسرحيّ ، وتغمره في خِضَمِّ التّجربة الماثلة أمامه ؛ لِيُعايش أحداثاً مقترَحة وليست واقعية ، فيخرج من المسرح مستريحاً لكنه سلبيٌّ فاقدٌ لكل قدرة على الفعل ؛ حيث إنه أفرغ شحنته العاطفية أثناء مشاهدته للعرض المسرحيّ . وبناءً على هذا الفهم نبذ بريشت المسرح الدراميَّ وأوجد بدلاً منه ما أسماه بالمسرح الملحمي ، وهو مسرح كان قادراً — في تصوُّره — على تحويل المُشاهِد من معايش للأحداث متورِّطٍ فيها إلى مراقبٍ لها منفصلٍ عنها ، وبالتالي يحفز قدرته على الفعل والتغيير . والحق أن التراجيديا الإغريقية لم يكن هدفها من التطهير تجريدَ المُشاهد من إرادته ، بل دفعَه لنبذ ما يؤدّي به إلى الوقوع في الإثم . إنها تهدف إلى حثّه على التفكير في قضايا سامية قد تشغله الحياةُ اليومية عن التفكير فيها . والتطهيرُ ليس استنفاداً للقدرة على الفعل بل هو خطوةٌ نحو الاعتدال في التصرُّف والموضوعية في السلوك والرأي . ومن ناحية أخرى كيف يتسنى لمن يراقب الأحداث أن يندفع لتغييرها كما يظن بريشت ؟ إن المراقب عادةً يكون بمعزل عن التجربة ، ولم ينصهر بها ، ولم يحسَّ بلذعة الألم ، وبالتالي فإن احتمال قيامه بالتغيير يكاد يكون نادراً . إن الانسان لا يملك العقل وحده ولكنه يملك إلى جانبه أيضاً المشاعرَ والعواطف والدراما فنٌّ يخاطب الإحساس في المقام الأول ، ولا يمكن تحويلُ الدراما إلى مشكلة ذهنية فحسبُ ، وإلا انفصلتْ عن الفن ، والفنُّ رؤيةٌ وتعبير وليس فكراً فلسفيا مجرداً .

الحدّ من رغباتنا المتطرفة ونوازع الشر الكامنة في نفوسنا ، وهذا لا يتأتى إلا بهزّها هزا من الأعماق حتى ترقّ مشاعرنا ، وحتى نصبح أكثر رحمة وتعاطفاً ، وأقلّ غِلظةً وقسوة ، وبهذه الطريقة تصبح دموعنا مطهّراً لنوازع الشر الآثمة التي تراودنا بين الفينة والأخرى من أجل التّسلط على الآخرين وسحقهم . إن التراجيديا تحاول جاهدةً الحدّ من الأنا المتسلّطة والمتضخّمة التي تدفع الإنسان للغطرسة hybris والتّطرف .

إن التراجيديا ترمي إلى أن تحمل الإنسان على الاعتراف بعُقْمِ الشر ، وعدم جَدوى التسلط ، ولا مشروعيةِ الغرور والتطرف ، والفاجعةُ pathos التي تَحُلُّ بالبطل في التراجيديا ذاتُ مغزى ؛ لأنها تسحق غروره ، وتمحَق غطرسته ، وهي نذيرٌ بالتحوُّل في شخصيته ، وبَشيرٌ بكشف الغُمة عن بصره ؛ لأنه بعدها سيصبح أكثر وضوحاً في رؤيته ، وأكثرَ تعقُّلاً في أحكامه .

والتراجيديا لا تنتظر وقوع الإثم كي تعالجه ؛ بل هي تتّفق مع المثل القائل « الوقاية خير من العلاج » ؛ لأنها تبغي تطهير النفس مما قد ينتابها من نوازع الشّر التي لا تكون في العادة قد ظهرت في السلوك ؛ ومعنى ذلك أن التّطهير علاج وقائي للمثالب وليس عقّاراً لمقاومة المرض .

الفصل الثالث

الكوميديا

أولا – نشأة الكوميديا

يحدثنا أرسطو في كتابه عن الشعر بالآتي : « يزعم الدوريون أن كلا من التّراجيديا والكوميديا قد نشأت لديهم : فأما الكوميديا فقد زعم أهل ميجارا أنهم أصحاب الفضل في ابتكارها منذ حصولهم على الديمقراطية وكذا أهل صقلية ردّدوا نفس الزعم ، حيث نشأ بين ظهرانيهم الكاتب الكوميديّ إبيخارموس Epicharmos الذي عاش حتى فترة سابقة على وجود الكاتبيّن خيونيديس Chiônidês وماجنيس Magnês ، وأمّا التراجيديا فينسب الدوريون من أهل شبه جزيرة البيلوبونيس Peloponnêsos فضلَ ابتكارها إلى أنفسهم . وهم فيما يزعمون يستندون إلى براهين مستمدةٍ من التّسميات (الخاصة بهذه الفنون) . فالدوريون يقولون إنهم كانوا يسمّون الضّواحيَ الملاصقةَ للمدن perioikides باسم القرى kômai في حين كان الأثينيون يطلقون عليها اسم البلديّات dêmoi ، وإن المشتغلين بالكوميديا kômôdoi لم يحملوا اسمَهم هذا من الفعل kômazein (المغنّين للنشيد الماجن kômos) بل لأنهم كانوا محتقَرين من قِبَل ساكني المدن ، فاضطروا إلى التّجوال في القرى ، وإنهم كانوا يطلقون على لفظ العمل poiein كلمة الفِعل dran في حين كان الأثينيون يطلقون على ذات اللفظ كلمة التّصرُّف prattein . »[1] ثم يذكر بعد

---

(١) أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٤٨ أ ٣٠–٣٨ وفقرة ١٤٤٨ ب ١–٢ . حصل أهل ميجارا على الديمقراطية منذ أن تمّ خلعُ الطاغية ثياجنيس Theagenês حوالي ٦٠٠ ق.م. أمّا فيما يختص بأهل =

الميجارية أو بالعُروض الدورية الصامتة .[١]

ويقر أرسطو بأن مراحل تطور الكوميديا غامضة ومجهولة لعدم الاهتمام بها منذ البدء ، وأن الأرخون archôn لم يؤلف الجوقة الكوميدية في أثينا إلا في وقتٍ متأخر (ربما كان ٤٨٦ ق. م.) ، ولكن أفراد هذه الجوقة كانوا من الهواة المتطوِّعين ، ومنذ ذلك الحين اتخذت الكوميديا الشكل الفني الذي وضعه لها الكُتّاب المسرحيّون الذين ذُكروا (في الوثائق الرسمية) .[٢] وهؤلاء الكُتّاب هم الذين ابتكروا للكوميديا أقنعتَها ومقدماتِها والعددَ الكبير من الممثلين (الذي اشتهرت به) وما إلى ذلك من الأمور المجهولة بالنسبة لنا . وأولُ مَنْ صاغ الموضوعات الكوميدية في بناء درامي كان الشاعرَ الصقلي إبيخارموس والشاعر فورميس Phormis ؛ حيث إن الكوميديا وفدت أول الأمر من صقلية ، وفي أثينا كان أول كتابها كراتيس Kratês الذي هجر الطابع الهجائيّ المقذع وارتقى بموضوعات الكوميديا .[٣]

ومن أهم كُتّاب الكوميديا الذين ظهروا قبل أريستوفانيس نجد :

١ - كراتينوس Kratinos (٥٢٠-٤٢٣ ق. م.) الذي كتب إحدى وعشرين مسرحية هاجم في معظمها السياسيَّ الشهير بريكليس ، ونال الجائزة

---

(١) من الصعب أن نتصور أن أرسطو وهو الأقرب زمنيا وفكريا لفترة نشأة الكوميديا يقع في الخلط بين المسمَّيات والمشتقات ، فأولا لم يَجزم المعلم الأول بأن كلمة الكوميديا مشتقة من لفظ القرية ؛ بل ذكر هذا على أنه زَعمٌ من جانب الدوريين ، يُثبتون به أنهم أصحاب حقٍّ في الكوميديا وأنها نشأت عندهم ، وثانيا سواء أكان الاشتقاق من kômos أم من kômê فإن ارتباط الكوميديا بالقرية وأناشيدها أمرٌ مؤكَّد .

(٢) استنادًا من نقش يحتوي على قائمة بالمنتصرين من الشعراء في أعياد الديونيسيا الكبرى (انظر موسوعة النقوش الأتيكية : C.I.A., II, 971 a) ، وذُكر فيها اسمُ الشاعر القديم إبيخارموس - يمكن القول بأن المسابقات الرسمية في الكوميديا بدأت في تاريخ سابق على عام ٤٥٨ ق. م. في أثينا .

(٣) عن هذه التطورات انظر : أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ أ ٣٧ وفقرة ١٤٤٩ ب ١-٨ . أحرز الشاعر كراتيس أول انتصار له في المسابقات المسرحية عام ٤٤٩ ق . م. في حين أحرز الشاعر القديم ماجنيس أولَ انتصار له عام ٤٧٢ ق. م.

تسعَ مرات ، انتزع إحداها من أريستوفانيس عام ٤٢٣ ق. م. وإلى كراتينوس يُعزى فضل تنظيم عدد الممثلين الذين يشتركون في الحوار على المسرح . ولقد أشار أريستوفانيس في مسرحية الفرسان إلى أن كراتينوس كان سِكّيرا مما حَدا بالأخير إلى تأليف مسرحية عام ٤٢٣ ق. م. بعنوان قارورة الخمر Pytinê ؛ دافع فيها عن ضعفه أمام الخمر ، وقام بنفسه بالتمثيل فيها . ولقد نالت تلك المسرحيةُ الجائزة في حين لم يفز بها أريستوفانيس عن مسرحيته السُّحب التي عُرِضت في العام نفسه .[1]

٢- براتيناس Pratinas (كان حيا عام ٤٩٦ ق. م.) ويُعزى إليه فضلُ ابتكار المسرحية الساتيرية . ولقد اهتم براتيناس باقتباس موضوعاته من الأساطير بعد تحويرها وتطويعها كي تلائم المغزى الكوميديّ . ولم يقتصر نشاطه على تأليف الكوميديا بل ألّف كذلك عدة تراجيديات ومجموعةً من الأشعار الديثيرامبية .[2]

٣- فيريكراتيس Pherekratês الذي كان مقلّداً لكراتيس ، ونال الجائزة مرتين ، إحداهما عام ٤٣٧ ق. م .

٤- يوبوليس Eupolis (٤٤٦-٤١١ ق. م.) الذي كان معاصراً وصديقاً لأريستوفانيس بعض الوقت ، ثم خَصماً له فيما بعد ، وكان من أفضل كُتّاب الكوميديا في تلك الفترة ؛ فرغم حياته القصيرة تمكّن من كتابة أربعَ عشرةَ مسرحية نال عنها سبعَ جوائز . وتُظهر لنا الشّذرات الباقية من أعماله نقدَه

---

(١) Istoria tou Ellêäikou Ethnoull, by a group of scholars. Athens (1972). Vol. III/2, p. 406.

(٢) Ibid., p. 406.

ومن المسرحيات التي ألفها براتيناس نجد Odysseis التي يدور موضوعها حول مغامرات البطل أوديسيوس مع الكيكلوبيس ، وكذلك مسرحية Dionysalexandros التي تدور حول باريس والربات الثلاث ، هيرا وأفروديتي وأثينا .

اللاذع وخياله الخصب في اختيار الموضوعات ، ومهارته في تركيب الأحداث، وجرأته في الأوزان ، وحسنَ اختياره للألفاظ . ومن شخصيات كوميدياته نجد الثريَّ كالياس Kallias الذي يُنفق بسخاء على ضيوفه من السوفسطائيين والطفيليين . وفي مسرحية له بعنوان Dêmoi نجد الزعيم الأثيني سولون مع جيله من الأثينيين الذين انتصروا على الفرس في موقعة ماراثون ، وهم يتباحثون في العالم الآخر بشأن المشاكل التي حلت بأثينا نتيجة لتصدُّع المفهوم الديمقراطي ، وينتهي النقاش بينهم بأن يقرروا الصعود إلى عالم الأحياء لمساعدة بني جلدتهم في التخلص من مشاكلهم . ولقد اتُّهم يوبوليس زميله أريستوفانيس بأنه استعان به في نظمه لمسرحية الفرسان ، ولكن أريستوفانيس ردَّ على اتهامه بأن الحقيقة هي أن يوبوليس هو الذي اقتبس مسرحية Marikas من مسرحيته الفرسان .[1]

نشأت الكوميديا – إذًا – في صقلية حيث منحها إبيخارموس أول أشكالها الفنية ، ثم انتقلت إلى أثينا حيث ازدهرت وتطورت على أيدي الشعراء المشار إليهم توا ، إلى أن وصلت أوج كمالها على يد أريستوفانيس .[2] وكانت الكوميديا تُعرض مثل التراجيديا في أعياد الديونيسيا الكبرى ، حيث تتجلى

---

(١) Ibid., pp. 406-407.

ولقد تبقى مما ألَّف يوبوليس شذراتٌ من مسرحية بعنوان القادة Taxiarchoi يحاول فيها السيف فورميون أن يجعل من ديونيسوس المتنكر في زي بريكليس جنديا ماهرا ، وكذلك من مسرحية المتملِّقين Kolakes التي يقوم ببطولتها الثريُّ كالياس المشار إليه أعلاه ، والذي نجده في مسرحية أخرى بعنوان Autolykos يُعرِّض على إفساد الرياضيين ، وأيضا من مسرحية بعنوان Baptai تدور حول الكيبياديس وأسرار عبادة آلهة تراقيا .

(٢) لقد أحاطنا أرسطو في كتابه « عن الشعر » بمراحل هذا التطور ولكن في إيجاز شديد كما أشرنا أعلاه ، والسبب في قلة التفصيلات يعود إلى أن الجزء الخاص بالكوميديا في كتاب « عن الشعر » لم يصل إلينا ، وأن ما ورد من إشارات موجزة عن الكوميديا كان من مقدمة الكتاب ، حيث شرح المعلم الأول أقسام فنون الشعر وعرّف كلًّا منها على حدة قبل أن يتحدث عنها بالتفصيل . عن محاولة لصياغة نظرية أرسطية للكوميديا ، انظر :

L. Cooper: An Aristotelian Theory of Comedy. London (1922).

مظاهر الفخامة ، وكان يحضر لرؤيتها المُشاهِدون من كل مكان في بلاد الإغريق ، وكانت تتضمن موكباً فاخراً يُحمل فيه تمثال الإله ديونيسوس على عربة ، ثم احتفالاً مسرحيا يستمر فيه عرض التراجيديا والكوميديا لمدة ثلاثة أيام . كذلك كانت الكوميديا تُعرض في أعياد اللينايا التي كانت تُقام تكريماً لديونيسوس بوصفه ربا لمعاصِر النبيذ (أو دِنان الخمر) ، وكانت تتضمَّن موكباً دينيا ثم تقديماً للأضاحي ثم عَرْضاً مسرحيا لكُتّاب الكوميديا .

ارتبطت الكوميديا إذاً — مثلها في ذلك مثل التراجيديا — بأعياد ديونيسوس الإله الشّعبي ، الذي كانت عبادته واسعةَ الانتشار وسهلةً في طقوسها . وهذا يدل على أن الدراما الإغريقية قد ارتبطت منذ نشأتها بالجماهير العريضة التي كانت تشارك في احتفالات هذا الإله ؛ حيث إن عرض المسرحيات كان يتم أثناء الاحتفال بل إنه كان جزءاً من مظاهر التعبُّد للإله .[1]

ثانياً — تعريف الكوميديا diorismos tês kômôdias

قبل أن يعرِّف المعلم الأول الكوميديا يوضح أن : « الملحمة والتراجيديا والكوميديا والأشعار الديثرامبية ، وإلى حد كبير العزفَ على الناي والقيثارة ، كلُّها فنونٌ تعتمد على المحاكاة في مجموعها ، غير أن هذه الفنون تختلف فيما بينها في ثلاثة جوانب : إمَّا في مادة المحاكاة ، وإمَّا في موضوع المحاكاة ، وإمَّا في كيفية المحاكاة ، بحيث لا تستخدم (في محاكاتها) نفس الطريقة . »[2] بهذه العبارة يبين لنا أرسطو أن الكوميديا وإن كانت تنتمي

(١) هذا الارتباط هو الذي جعل للمسرح الإغريقي معبِّراً لا عن طائفة محدودة من المواطنين بل عن الجماهير بأسرها وعلى اختلاف طبقاتها وأعمارها ، ومن هنا وجب أن تكون الدراما فنا جماهيريا يعبر في المقام الأول عن آمال الجماهير التي تتذوّقه ، والتي ترتاد المسرح من أجل الاستمتاع به ، فالفنُّ الأصيل هو الذي يؤثر ويتأثر ، يعطي الجماهير ويتلقّى منها ، بحيث لا ينغلق على نفسه فيدور في حلقة مفرغة تؤدّي به في النهاية إلى أن يُصبح فنا خاصا قد لا يتذوّقه غيرُ مبدعه ، وهذه هي الطامة الكبرى التي تجني على الفن في أي عصر .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، فقرة ١٤٤٧ أ ١٣–١٨ .

إلى الفنون القائمة على المحاكاة إلا أنها نسيجُ وَحْدِها في الطريقة التي تتّبعها، وأن الكوميديا وإن كانت فنا دراميا مثل التراجيديا إلا أنها تختلف عنها في المضمون والمعالجة والهدف . ويرى أرسطو أن الاختلاف الأساسيّ بين كل من التراجيديا والكوميديا هو : « أن الأولى تهدف إلى محاكاة أشخاص أسمى beltious والثانية إلى محاكاة أشخاص أدنى cheirous مما هم عليه في الواقع .» [1] ومعنى هذا أن الأساس الدراميّ القائم على المحاكاة موجود في كل من التراجيديا والكوميديا ، ولكن الاختلاف بينهما ينحصر في الاهتمام بنوعيّة التّصرُّف والسلوك . فالكوميديا لا تهتم « بالفرد » مثل التراجيديا ، ولكنها تهتم أساساً بالمشاكل الاجتماعية التي توجد نتيجةً لتراكم أخطاءِ الأفراد بشكل يؤدّي إلى تحويلها لمشاكلَ « جماعيةٍ » عامة ؛ فهي تنظر إلى المجتمع البشريّ « ككل » وتستشرف من كل ناحية ما يحل به من مشاكل وأمراض ، يعاني منها معظم أفراده أو جميعُهم . نظرة التراجيديا – إذاً – أدق وأعمق لكنّ نظرة الكوميديا أرحبُ وأشمل . السلوك في التراجيديا قِوامه « الفرد » لكنّ قِوامه في الكوميديا « الجماعة » . هدف التراجيديا التطهير وهدف الكوميديا التغيير . [2] عظمة الإنسان هي الأساس في التراجيديا ونقيصة الإنسان هي

---

(١) فقرة ١٤٤٨ أ ١٦–١٨ .

(٢) يمكن القول بطريقة ريتوريقية بأن التطهير هدفه التغيير من خلال الفرد ، وأن التغيير هدفه تطهير المجتمع من نقائصه .

وهناك مقال هام عن الكوميديا peri kômôdias عرف في أوربا تحت اسم Tractatus Coislinianus ونُشر لأول مرة عام ١٨٣٩ على يد :

J. A. Cramer. Anecdota Graeca, Oxford, Vol. I (1839), pp. 403-406.

ورغم أن بعض الباحثين يَعتبر هذا المقال جزءاً من كتاب أرسطو « عن الشعر » إلا أن الأصوب اعتبار مؤلفه أحد أتباع مدرسة المشّائين تلاميذ أرسطو ، لأن طريقته في التصنيف والتعريف تشبه إلى حد بعيد طريقة المعلم الأول . ويقول الناشر Cramer عن مؤلف المقال إنه أحد شُرّاح كتاب أرسطو « عن الشعر » وبخاصة عن العناصر التي تبعث على الفكاهة en tois peri geloiou ويقسم مؤلف المقال (ص ٤٠٣) الشعر إلى قسمين : (أ) غير قائم على المحاكاة amimêtos ويتفرع إلى ١ – تاريخي historikê ٢ – تعليميّ paideutikê ، في حين يتفرع إلى روائي hyphêgêtikê وتأملي theôrtikê . (ب) قائم على =

الأساس في الكوميديا . التراجيديا ترى صلاح الجماعة في صلاح « الفرد » والكوميديا ترى صلاح الفرد في صلاح « الجماعة » . التراجيديا ترقب الجانب الجادّ من الحياة وعلاج الخطأ فيها بالعقاب ، والكوميديا ترقب الجانب الفَكِهَ من الحياة وعلاج النقيصة فيها بالسُّخرية ؛ لأن الضحك عندها أقوى من البكاء . ورغم هذا الاختلاف فالاثنان معاً جناحان لطائر واحد ، وعينان لإنسان واحد ، ومنوالان لعمل واحد ، وحلان لمشكلة واحدة ، وسلاحان في يد محارب واحد هو الإنسان ، من أجل الإنسانية وإن اختلفت الطبيعة وتغيَّر الهدف .

ثم يعرِّف أرسطو الكوميديا بعد ذلك تعريفاً شاملا دقيقاً فيقول : « الكوميديا – كما سلف القول – محاكاةٌ لأشخاصٍ [1] أدنى مرتبة لا في كل أنواع الرذيلة ، بل في جزء مَشين منها يحقّق عنصر الفكاهة . ذلك أن ما يبعث على الضحك هو خطأ أو نقيصة لا تبعث على الألم ولا تجلبُ التهلكة ، مثل القناع الكوميدي ؛ فهو قبيح ومشوَّه لكنه بلا (تعبير عن) الألم والحزن . » [2]

= المحاكاة mimêtê وتفرع إلى ١– سردي epangeltikon ٢– درامي dramatikon (أو praktikon) ، وتفرع الدرامي إلى كوميديا وتراجيديا وميميات mimoi ومسرحيات ساتيرية satyroi . ثم يقول المؤلف بعد ذلك إن : « التراجيديا تهدف إلى إزالة مشاعر الخوف من النّفس عن طريق الشفقة (ص ٤٠٤) وإنها تهدف إلى إحلال التّوازن بعد الخوف ، وأساسها الحزن والأسى typê .

(١) يقول أرسطو في تعريف التراجيديا إنها محاكاة لفعلٍ جادّ .. إلخ ، ويقول في تعريف الكوميديا إنها محاكاة لأشخاصٍ أدنى مرتبة .. إلخ . وقد يفهم البعض من هذا أن الشّخصية في الكوميديا أهمُّ من الفعل ، لكننا ينبغي أن نلفت النظر إلى أن فِعل الشّخصية هو الأساس دوماً في المحاكاة ، ونكرر قول المعلم الأول بأنه لو وجِدتِ الشّخصية وغاب فِعلها لما كانت هناك دراما . والأمر هنا لا يعدو اختلافاً في الأسلوب والتّعبير .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ أ ٣١–٣٦ . وهناك تعريف آخر في مقال الكوميديا الآنف الذكر (J. A. Cramer, Op. Cit., p 404) يشبه تعريف أرسطو للتراجيديا تماماً وهذا نصه : « الكوميديا محاكاة لفعلٍ هازل ناقص ذي حجم مكتمل [في لغة منمّقة] تختلف في أنواعها باختلاف أجزاء المسرحية، بواسطة أشخاص يؤدّون الفعل [لا] عن طريق السَّرد ، وبحيث تؤدي إلى تطهير (التمس) عن طريق البهجة والضحك بإثارتها لمثل هذه الانفعالات ، وأساسها الضحك » . وأريد أن أوضح هنا أنني أدخلت تعديلات طفيفة على النص الإغريقي أوجزها كما يلي : أ– أضفت عبارة « في لغة منمّقة » hêdysmenô logô متفقاً في =

ومن هذا التعريف يتضح أن هدف الكوميديا ليس محاكاة رذائل البشر بوجه عام ؛ بل هو محاكاة نقائص معيّنة تحقق عنصر الفكاهة ، فثمة رذائل تنحدر إلى مرتبة الشرور وتلك لا يمكن أن تبعث عند محاكاتها على مجرد الابتسام . "[1] وعلى كاتب الكوميديا أن يعرف بموهبته ما هي النقائص التي تحقق عنصر الفكاهة ، فلكي يتمّ الإضحاك ينبغي أن يشعر المُشاهِد بأن ما يراه من نقائصَ سببُه الغفلة وقلّة التبصُّر والجهل وضعف الإرادة ، وينبغي أن يدرك أن الشّخصيات الكوميدية أدنى مرتبةً لا لنقص منزلتها بل لنقص إمكاناتها ، ولغياب إرادتها . إن الفكاهة لا تتحقق إلا إذا دارت الأحداث نقيض ما يتوقّع المُشاهِدُ ، وإلا إذا تبلورت المواقف ضدّ طبيعة الأمور ، وضدّ ما هو متعارَف عليه ؛ بحيث صار مألوفاً . فمن المألوف مثلاً في المجتمعات القديمة أن للسيد اليد العليا على العبد نظراً لقوة الأول وعقله وذكائه وشجاعته ولقلة حيلة الثاني وتقاعسِه وضعف إرادته ، لكن إذا انقلبت الآية بحيث صارت للعبد سطوةٌ على سيده ، وصار الأول ذكيا ماهراً والثاني غبيا قليلَ الحيلة — فإن هذا

= ذلك مع ل. كوبر في كتابه L. Cooper: The Poetics of Aristotle: its Meaning and Influence. New York (1956), p 69.

الذي رأى إضافتها دون ذكر السبب ، وأعتقد أن اللغة المنمقة التي أشار أرسطو إلى أنها لازمة للتراجيديا ليست مقصورة على التراجيديا فحسب ؛ بل هي خاصية ضرورية للغة المسرح بوجه عام . ب — أضفت أداة النفي « لا » ou لأنه لا يمكن تصور أن الكوميديا وهي جزء من أجزاء الدّراما تؤدّى عن طريق السرد ، خاصة وأن مؤلف المقال حين قسم الشعر كما ذكرنا أعلاه ذكر أن الكوميديا أحدُ أقسام الشعر الدّرامي (لا السّردي) ، وأرجح أن عدم وجود نفي بالنص الإغريقي يرجع إلى سهو من الناسخ الذي دوّن المخطوط ، أو خطأً من الناشر الذي قرأه . وأحب أن أوضح في النهاية أن مؤلف المقال قد غيّر في ترتيب الكلمات بالنص فأصبحت تختلف قليلاً عن الترتيب الأرسطيّ ، كذلك فربما كان المؤلف يقصد بالفعل الناقص praxeōs amoirou العملَ الذي يصور نقيصةً وبالتالي فهو لا يمثّل الإرادة والفكر اللذين يصدُر عنهما الفعل في التراجيديا

(١) كلمة يجلب التهلكة phthartikon وردت قبلاً عند أرسطو عند تعريفه للفاجعة في التراجيديا على أنها « فعلٌ مدمّر أو مهلك » praxis phthartikē ، وهذا يدل على أن ما يجلب التهلكة داخل في نطاق التراجيديا ولا يصلح للكوميديا . ولقد لاحظ الفيلسوف أفلاطون أيضاً (Philēbos, 49B) أن ما يبعث على الضحك ليس فعلاً يسبّب الضرر أو الهلاك للآخرين .

موقفٌ يحقق دون شك عنصر الفكاهة .

النقائص – إذاً – ليست في مجموعها مما يسبب الضحك ؛ لأن ثمة نقائص ناجمة عن شر متعمَّد وسوء قصد ورغبة في الإيذاء ، أما النقائص التي تهم الكوميديا فهي الناجمة عن خَلْطٍ للأمور ، وقَلْبٍ للأوضاع السليمة ، وتخبُّط في التصرفات ؛ بحيث إذا ما شاهدها شخص تحدث أمامه ضَحِكَ منها وسخر من فاعلها ؛ لأنها تنبو عن الذوق ولا يليق بإنسان قويم أن يفعل مثلها . وإذا ما شاهد الإنسان نقيصة تحدث أمامه وضحك منها ساخراً فمعنى هذا أنه لا يقرها ، وهو في حد ذاته تسليمٌ منه بعدم جواز الانحدار إلى الإتيان بمثلها . وهذا هو ما يعنيه أرسطو بأن « ما يبعث على الضحك هو النقيصة التي لا تسبِّب الألم » ، فليس هدف الكوميديا أن تتناول مشاكل جادّةً كالتراجيديا أو أفعالا تهزّ الوجدان هزا ، وتغيِّر مصائر الأمور ؛ بل غايتها عرض نقائص الأشخاص التي انحدروا إليها لغياب إرادتهم عنهم بطريقة تجعل من هذه النقائص موضعاً للضحك منها وهذا ما سنفصله فيما بعد .[1]

إن الكوميديا في بحثها عن النقائص الاجتماعية تمسُّ موضع الداء مسا خفيفاً ، وتعالجه برفق قدرَ الإمكان ، وليس هدفُها أن تبتر وتجتثّ أو تستأصل . وقد تهاجم الكوميديا الأخطاء بشدة وعنف ؛ ولكنه هجوم بنّاءٌ من أجل الإصلاح لا من أجل الهدم ، وهي إذ تُضحِكُ الإنسان على نقائصه فإن ذلك من أجل أن يعزف عنها ولا يتردّى فيها . إن الكوميديا لا تستهدف استثارة المشاعر الهائلة كالحزن والخوف والشفقة مثل التراجيديا ؛ بل تهدف إلى استنهاض الهمم المتقاعسة عن طريق الضّحكة والبسمة الهادئة . وقد تبدو الكوميديا أحياناً في هيئةِ طبيب متجهّم عابسِ الوجه ، يحمل المِبْضع في يده كي يستأصل الأورام الخبيثة من جسد المجتمع إذا بلغ به التّدهور مداه ؛

---

(١) انظر (لاحقاً) أبعاد عن فلسفة الضحك والمواقف التي تسبب الضحك .

ولكنها في الغالب مثلُ طبيب يحمل في يده قارورةَ الدواء يعالج برفق ، ويدعو بهدوء ، ويضع البسمة على الشفاه قبل العبوس . لذلك كان أرسطو موفقاً في تشبيه النقيصة الكوميدية بالقناع الكوميديّ فكلاهما قبيحٌ يبعث على الاستنكار لكنه لا يسبّب ألماً أو حزناً .

الكوميديا – إذاً – هي محاكاةٌ نقائص الأفراد في مجتمعهم محاكاةً تحقق عنصر الفكاهة بقصد طرح تلك النقائص أمام أعين النّظارة كي يسخروا منها ويضحكوا ملء أشداقهم على المتردّين فيها ، وغايةُ هذه المحاكاة معالجةُ مشاكل المجموع التي أصبحت كداءٍ استشرى أو كوباءٍ استفحل أمره ، وصار لزاماً التّصدي له . والسخريةُ غايتُها التّغيير (وهو مرادف للتطهير في التراجيديا) من خلال المجموع ؛ لأن السخرية هي أولى مراتب الشّعور بالغثيان نحو تصرُّفٍ غير ملائم ، تماماً كما يعتبر السّخط أولى مراحل الثورة ؛ ومثلما يؤدّي السخط بمرور الوقت إلى الثورة على الظلم والاستعباد ، كذلك السخرية تودي على المدى البعيد إلى استهجان النقائص ثم نبذها .

ثالثاً – أنواع الكوميديا وعصورها

سبق القول بأن عُروض الكوميديا القديمة بدأت رسميا في أثينا حوالي عام ٤٨٦ ق. م. وأن أوائل كُتّابها اهتموا في المقام الأول بالسياسة موضوعاً لمسرحياتهم ، بحيث كانوا يستطيعون عن طريق المسرح نقدَ رجال السياسة من الديماجوجيين ومهاجمة أصحاب الفكر الجديد من السوفسطائيين . وقلّما كانت تخلو مسرحية في هذا العصر من الهجاء والقذف والنقد اللاذع والهجوم المقذع ، وكلُّها صفات كانت تتسم بها الكوميديا في عصرها الأول ، فباستثناء الكاتب المعتدل كراتيس Kratēs الذي خلت مسرحياته من النقد العنيف فإن كلَّ الكُتّاب كانوا على حدٍّ سواء في هذه الخاصية : فمن ناحيةٍ ساعدتهم طبيعةُ الحياة الديمقراطية على تشديد الهجوم على تجار السياسة

ومحترفي الحروب ، ومن ناحية أخرى زاد من حِدَّتهم أن مجتمعهم الأثيني كان يسير نحو التّدهور بخطى سريعةٍ في حين لا تفعل قيادته السياسية شيئاً سوى التّعجيل به نحو هذا التّدهور .

وتنقسم الكوميديا الإغريقية من حيثُ عصورها إلى ثلاثة أنواع :[١]

(أ) الكوميديا القديمة palaia kōmōdia

وكانت سياسيةً اجتماعيةً في المقام الأول ، وكان عصر ازدهارها منذ عام ٤٨٦ تقريباً حتى حوالي ٤٠٠ ق. م. واعتاد كُتّابها أن يتنافسوا للحصول على الجائزة — كما سبق القول — في أعياد اللينايا والديونيسيا الكبرى ؛ بحيث يتقدّم خمسةُ شعراء للمسابقة كلٌّ منهم بمسرحية كوميدية واحدة . وكانت الكوميديا القديمة تتميز بوجهٍ عام بأنها ذاتُ نهاية سعيدة ، وبأن بناءها يقوم على الموضوع السياسيّ العام ، وبأن الضحك فيها يعتمد على الفكاهة النقدية اللاذعة .

وأهمُّ كُتّاب الكوميديا القديمة أريستوفانيس (٤٤٥-٣٨٥ ق. م.) الذي كان من طبقة مُلاك الأراضي في أثينا ، وكان يمتلك مزرعة في جزيرة أيجينا القريبة من أثينا ، وأحسّ مع طبقته بالتّدهور السريع الذي أصاب أثينا بعد الحروب البيلوبونيسية (التي دارت بين أثينا من جانب وإسبرطة من جانب آخر) بالضّربات القاصمة التي حلت بها من جراء تخبُّط الزعماء الجدد الذين تولّوا وقتئذٍ حكمها وعُرفوا بالدّهماويّين . لقد رغب أريستوفانيس مع طبقته في إبعاد الظروف التي أدّت إلى التدهور ، لذا هاجم الأفكار الفلسفية السوفسطائية الجديدة التي أدت في رأيه إلى زوال النظام الديمقراطي ، كما رغب في عودة

---

(١) يقسم مؤلف مقال الكوميديا المشار إليه أعلاه الكوميديا إلى ثلاثة أنواع : أ- القديمة palaia وهي التي تغصّ بالنكات . ب – الحديثة nea وهي التي هجرت النكات واتّجهت نحو الجد . جـ – الوسطى mesē وهي التي جمعت بين الاتجاهين . انظر : J. A. Cramer, Op. Cit., p. 406 .

العصر السابق الذي حققت فيه أثينا النصر على الفرس بفضل نظامها السياسي المتين ، وبُنيانها الاجتماعي المتماسك . وهذا ما يفسِّر السببَ الذي من أجله اعتبرَ الباحثون من المحدَثين أريستوفانيس محافِظًا بالضرورة .[1]

لقد كان أريستوفانيس محبا للسلام معاديًا للحرب بسبب ما تجرُّه من شرور و وبال ، ولذا صبَّ جامَ غضبه على الديماجوجيين الذين يخدعون جماهير الشعب بمعسول الكلام ، ويُمنّونهم بالأماني والوعود ، وعلى العسكريين الذين يستفيدون من الحروب ، ويحرِّضون على خوضها ، ويزيّنون للناس قيامها بأنه خلاص وإنقاذ ، وهو في الحقيقة دمار وخسارة . وكان هجاؤه منصبا بوجه خاص على كليون Kleōn أخطر هؤلاء الساسة في نظره وأكثرهم انحرافًا . وعلى السوفسطائيين بوصفهم مفسدين للفكر اليوناني ومزيفين للحقائق ومروِّجين للأباطيل ، واختصَّ من بينهم سقراط بالهجوم الأوفر رغم أنه لم يكن مثلهم في منهجه ، ولكنه اعتبره صاحبَ نظرية فلسفية جديدة في الإقناع ، أضرَّت الشباب بأكثرَ مما أفادته . وعلى الشعراء في شخص يوريبيديس لأنه قلب المفاهيم القديمة رأسًا على عقِب ، وجعل مجالاً لبحثه مناطقَ محرَّمة في النفس البشرية . وهكذا أمسك أريستوفانيس بقلمه وصار يهاجم الجميع منددًا بالخطر الذي تفشّى على أيديهم ، وحتى حينما كان يحس بأن كثرة هجومه لم تؤتِ ثمارها كان يلجأ إلى عالم الخيال ليجد فيه حلا عجز عن إيجاده في واقعه الاجتماعي .

(١) اعتبر الباحثون أريستوفانيس محافظًا لانتمائه إلى طبقة ملاك الأراضي ، ولنفوره من الفكر الجديد ، سواء في مجال السياسة أو مجال الأدب وظنوا أن كرهه للحرب مردُّه إلى الخسارة المادية التي تحل بطبقة الزراع حينما يخرِّب العدو المهاجم أراضيهم ويدمرها . والحق أنني بعد دراستي هذه وجدتُ أن هذا الرأي مجافٍ لحقائق الأمور ، لأن أريستوفانيس كان يعيش في عصر تدهور أثينا ، وكان هدفه الأساسيُّ الرجوع بأثينا إلى عصرها الذهبي السابق ، ولم تكن له مصلحة خاصة يدافع عنها بقدر ما كانت مصلحةُ وطنه هي شغله الشاغل . وسوف أوضح في حينه ما يثبت وجهة نظري هذه : (انظر : عاشرًا أدناه : مغزى الكوميديا) .

لقد اخترع أريستوفانيس لغةً كوميدية خاصة به من الكلمات ذات المعاني المزدوجة والإيحاءات الخاصة والألفاظ المصكوكة والمركبة تركيباً عجيباً ، كذلك تميزت أشعاره بالرصانة والإبداع والخيال ، وكان حواره طبيعيا يتميز بالحيوية في حين كانت نِكاته غليظةً وجريئة بغضِّ النظر عن كونها غيرَ شهوانية . ويُعد أريستوفانيس من أبرع الكُتّاب في التندر أو الاقتباس الساخر paródia وخاصةً فيما اقتبسه من أشعار يوريبيديس : فأحياناً كان ينقل منه بيتاً يغيِّر فيه كلمة واحدة فقط ، وأحياناً كان يغيِّر ترتيب بيت بحيث يتغيَّر معناه كله ، وأحياناً يقتبس مشهداً تراجيديا ويغيِّره بحيث يصبح كوميديا . ولقد ساعدتْنا الحواشي والتعليقات على أعمال أريستوفانيس كثيراً ، فمنها عرفنا تفسير أحد مشاهد مسرحية « النساء في أعياد الثيسموفوريا » حيث يظهر يوريبيديس معلّقا في الآلة méchané لينقذ صديقه وزميله منيسيلخوس . فلقد فسَّرت لنا الحواشي أن أريستوفانيس نقل هذا المشهد من مسرحية ليوريبيديس بعنوان « أندروميدا » ؛ حيث أورد الأخيرُ هذا المشهدَ ليصور به برسيوس قادماً عن طريق الآلة لينقذ البطلة أندروميدا مما ألمَّ بها من مخاطر .[1]

(ب) الكوميديا الوسطى mesē kōmōdia

بدأت في الانتشار منذ عام ٤٠٠ ق. م. واتّجهت إلى السخرية من الأساطير والتهكم على الأعمال الفلسفية والأدبية . ويمكننا أن نعتبر مسرحية بلوتوس Ploutos لأريستوفانيس أحد نماذج الكوميديا الوسطى ؛ لأن نسبة أناشيد الجوقة بها قليلة إلى حدٍّ ملحوظ ، ولأن فواصلها الغنائية لا ترتبط كثيراً بموضوع المسرحية ، ولأن موضوعها ابتعد عن السياسة واقترب من الأساطير . ولسوء

---

(١) عن أريستوفانيس انظر على سبيل المثال :

Istoria tou Ellēnikou Ethnous, Vol. III/2, pp. 409-420; J. Higginbotham (ed.), Greek and Latin Literature, A Comparative Study, Ch. VII: Comedy (by R Harriott), Methuen, London (1969), pp. 202-208.

الحظ لم يصلنا من نتاج تلك الفترة سوى شَذَرات قليلة من المسرحيات عدا ما اقتبسه كُتّاب الكوميديا الرومان من مسرحيات هذا النوع في أعمالهم وهم كُتّاب الكوميديا الوسطى أنتيفانيس Antiphanês وأليكسيس Alexis وإيبكراتيس Epikratês . ونورد أولاً إحدى الشذرات المتبقية لدينا من إحدى مسرحيات أليكسيس يتحدّث فيها أحد الطهاة : [١] « غير أنه ينبغي عليّ أن أجلس هنا ، وأقدر ما أحتاجه ، وأحصي ما يتعيّن عليّ شراؤه ، وفي الوقت نفسه ما يتعين عليّ تجهيزه أولاً بحيث يكتسب مذاقًا ونَكْهة . سوف أبدأ بشراء هذه السمكة المملّحة البديعة وثمنها « أوبولان » [٢] وأقومُ بغسلها جيدًا ، ثم أضعها في طبق وأضيف إليها الصّلصة ، وبعد ذلك أصبُّ عليها النبيذ الأبيض وأنثر فوقها الزيت ، ثم أقوم بعد ذلك بسلقها وأنزع ما في باطنها ، وأقدّمها (في النهاية) مُزيّنة مزخرفة . » [٣] ويسخر إيبكراتيس في الشذرة التالية من الفلاسفة وتلاميذهم مبينًا أنهم لا يقدّمون بآرائهم دفعة للتطور ، وأن تلاميذهم ينهمكون في تصنيف النباتات والحيوانات ، وأستاذهم (أفلاطون) واقف في هدوء لا يملّق ولا ينفعل . وهذا ما ردّ به أحد المتحاورين على سائله : « أجَلْ ، أعرف كيف أحدثك عن هذه الأمور بكل تأكيد ، فلقد شاهدت أثناء أعياد الپاناثينيا Panathênaia [٤] حَشْدًا من الغِلْمان الذين يدرسون بالأكاديمية ، وسمعت قولا عجبًا لا معنى له : فقد كانوا يحدّدون تصنيفاتِ علم الأحياء ، ويميّزون بين حياة bios الحيوانات وطبيعة physis الأشجار وأنواع genê الخَضْراوات ، ومِن ثَمَّ

---

(١) عن الكوميديا الوسطى انظر :

R. Harriott, Op. Cit., p. 197; Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. III/2, pp. 422-423.

(٢) الأوبول obolos عملة إغريقية قديمة مقدارها ١/٦ دراخمة drachmê ، وينقسم الأوبول إلى ٨ خالكوي chalkoi وهي عملة برونزية صغيرة .

(٣) R. Harriott, Op. Cit., p. 198=Alexis fr. 186 K (Ponêra).

(٤) الپاناثينيا أعياد كانت تُقام تكريمًا للربة أثينا وكانت نوعين : الكبرى ta megala والصغرى ta mikra .

أقدموا على محاولة فحص القرع kolokyntê ومعرفة النوع الذي ينتمي إليه ... وانكبّوا وقتاً غيرَ قصير وهم منّحنون يفكرون في هذا الأمر . ثم إذ هم منكبّون على الفحص والاستقصاء إذا بأحد هؤلاء الغِلمان يصيح معلّقاً إنه ثمرة خضر مستديرة ، وآخر إنه عشب ، وثالث إنه شجرة .»[١]

وفي النهاية نورد فقرةً يتحدّث فيها أحد المتملقين عن خصاله بإعجاب داعياً إلى اعتبار الملق أو المداهنة مهنةً ؛ لأنها تُدرُّ على صاحبها ربحاً وفيراً وخيراً عميماً ، في حين أن المِهنَ الأخرى مرهِقة ، ولا تجلب على المشتغلين بها سوى القلق واستنفاد القوة ، وعائدُها ضئيل . وهذه الفقرة عبارةٌ عن شَذْرَة من مسرحيةٍ مفقودة للكاتب المسرحيّ أنتيفانيس كان عنوانها « نساء ليمنوس » Lêmniai : « هل هناك – إذاً – مهنة أخرى أو حِرْفة تدرُّ دخلاً أبدعَ وأروع من المداهنة والملق البارع ؟ إن الرسام يكدح ولا يجد سوى المرارة ، والزارع أيضاً يُعرِّض نفسه لمخاطر جَمَّة ، وما من مهنة أو حرفة إلا وكان القلق والشقاء مصاحبَيْن لها . أما نحن فالحياة تسير بنا في مرح ودَعَة وتَرف ؛ لأن أعظم إنجاز لنا أن نكون حيثُ اللهو والقهقهة والنكات الصاخبة والشراب الوفير. أ ليس هذا ممتعاً لذيذاً ؟ إن كل شيء لديَّ يأتي في المرتبة الثانية بعد المال والثراء .»[٢]

من الشذرات الثلاث السابقة يمكن لنا أن نستنتج أن الكوميديا الوسطى كانت تتهكم على السلوكِ الإنساني الهابط ، وتسخر من الفلاسفة والأساطير وتتّخذها مادة للتندُّر ، ولا مجال هنا للنكات الصاخبة التي كانت سمةً للكوميديا القديمة ولا للنقد السياسيّ ؛ بل الفكاهة هنا معتمِدةً على السلوك الاجتماعيّ وانحرافاته ؛ لذلك فهي فكاهة هادئة تدعو للبَسمة لا للقهقهة .

---

(١) R. Harriott, Op. Cit., PP. 198-199 = Epikratês fr. 11 K .

(٢) R. Harriott, Op., Cit., p. 199= Antiphanês fr. 144K (Lêmniai) .

(جـ) الكوميديا الحديثة nea kômôdia

أمّا هذه فبدأت في الانتشار ابتداءً من عام ٣٣٦ ق. م. تقريباً ، وكانت موضوعاتُها مستمدَّة في العادة من الحياة الاجتماعية المعاصرة ، وكانت شخصياتها نمطية لا تنتمي للواقع إلا لِماماً . ولقد حلّت الفكاهة في هذا النوع محلَّ النكات اللاذعة التي كانت سمةً للكوميديا القديمة ، وأضحى الحبّ الرومانسي موضوعاً سائداً في مسرحيات كُتّاب هذا النوع ، ولم يعد في الكوميديا الحديثة أيُّ أثر للجوقة اللهم إلا إذا اعتبرنا جماعة الراقصين والموسيقيين التي تتخلّل عروضَها بمثابة جوقة . كل هذا جعل الكوميديا الحديثة في واقع الأمر أكثرَ شبهاً بتراجيدياتِ يوريبيديس من كوميديات أريستوفانيس ، كما جعلها أصلاً للدّراما الحديثة ؛ لأن تقسيماتها المبنية على أساس اشتراك الجوقة قد اختفتْ وحلّ محلّها ما يشبه الفصولَ في المسرح الحديث .

ولقد كان النّمط الأخلاقي الذي تُصوِّره الكوميديا الحديثة هابطاً خاصة وأنها غضّتِ الطَّرْف عن الخلف والاغتصاب وقَبِلَتْهما كأمر واقع . ويرجع ذلك إلى أن القيم الاجتماعية السامية انحطت في عصرها ، و وقفت أثينا بعد تدهور الحضارة الإغريقية فريسةً للسيطرة المقدونية ؛ ففقد المواطن الأثينيُّ طهارة نفسه، وأصبح مولعاً باللذات الحسية . وكان هذا دافعاً كي تعرض الكوميديا حالة هذا المجتمع بحذافيرها ، وأن تحاول ما وسعها إيقافَ تدهوره .[١]

وتختلف الكوميديا الحديثة — خصوصاً عند أشهر كُتّابها ميناندروس — عن الكوميديا القديمة في الاتجاه والموضوع ، وكذلك في الإطار والأسلوب : ففي اللغة كانت أميلَ للبساطة حتى لتكاد تشبه النثر أو لغة الحديث اليومي ، كما

---

(١) عن ميناندروس والكوميديا الحديثة بمزيد من التفصيل انظر :

R. Harriott, Op. Cit., pp. 200-201, 208-210; Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. VI (1974) pp. 370-380.

قلّ فيها العنصر الغنائي إلى أدنى حدّ ، واضمحلّ دور الجوقة حتى كادت لا تشترك في الحوار ، كذلك اختفى من أجزائها « المشهَد الجدليّ » و « خِطاب الجوقة »[١] تدريجيا ، وأصبحت مقسّمةً إلى ما يشبه الفصول التي تتحدّد بدايتها ونهايتها بفواصل غنائية راقصة ، ولم تَعُدِ الجوقة أو ما تبقّى منها في الكوميديا الحديثة تتّخذ لنفسها هيئة الطيور أو الحيوانات مثل الكوميديا القديمة، كما اختلفت أقنعتُها وتنوّعت من أجل تصوير الشخصية النمطية التي كانت سمةً مميِّزة للكوميديا الحديثة .

لقد اهتم كُتّاب الكوميديا الحديثة بالشّخصيات النمطية الاجتماعية ، مثل : الطفيليّ والعجوز الساخط والطاهي والمحظيّة والجنديّ المتفاخر والسكّير والقوّاد وتاجر الرقيق والعبد والأكول الشّره ... إلخ . وفي معظم الأحيان كان موضوع المسرحية يدور حول قصة حبٍّ بين فتى وفتاة في ريعان الشباب ، ثم تقوم عِدّةُ صِعاب وعراقيل من معارضةِ الأهل واختلافٍ في الطبقة الاجتماعية في وجه هذا الحب إلى أن ينتصر في النهاية ويُكلَّل بالزواج .

حقا إن عالَم الكوميديا الحديثة أقلُّ ثراءً في موضوعاته من عالم الكوميديا القديمة ، لكنَّ أنماط الأولى وقدرتَها على توليد الفكاهة لم تكن محدودة أو فقيرة ؛ فالضّحك في الكوميديا القديمة يقوم على الفكاهة النقدية اللاذعة على حين يقوم في الحديثة على المبالغة في رسم الشّخصية النمطية .[٢]

وأهم كُتّاب الكوميديا الحديثة فيليمون Philêmôn (٣٦١–٢٦٣ ق. م.) الذي كان أصلاً مواطناً من سولي في كيليكيا بآسيا الصغرى ، وربما كان من سيراكوساي بصقلية ، ثم وفد إلى أثينا في طفولته ، ولم يتبقّ لنا من إنتاجه

---

(١) عن « المشهد الجدلي » و « خطاب الجوقة » انظر رابعاً : (أجزاء الكوميديا) أدناه .

(٢) R. Harriott, Op. Cit., pp. 208 sqq.; Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. VI, p. 372

شيء رغم أن بلاوتوس Plautus الكاتب الكوميدي الروماني اقتبس من أعماله الكثير . ومن كُتّابها أيضاً ديفيلوس Diphilos الذي كان أصلاً من سينوبي على البحر الأسود ، ولا نملك من أعماله التي بلغت المائة شيئاً رغم أن تيرنتيوس Terentius وبلاوتوس قد اقتبسا قدراً كبيراً من أعماله . لكنّ أهم كُتّاب هذه الفترة قاطبة هو مناندروس الذي ولد في أثينا من أبٍ ثريٍّ يُدعى ديوبيثيس ، وكان عمُّه أليكسيس من كتّاب الكوميديا الوسطى المشهورين ، ولقد تتلمذ مناندروس على يد ثيوفراستوس تلميذ أرسطو وخليفته ، وكان صديقاً للفيلسوف أبيقور .[1] وكان مناندروس يتميَّز بالواقعية في رسم الشّخصيات ، وينفرد بالموضوع المستمَدّ من الواقع المحلّي لأثينا في القرن الرابع ق. م. ويتفوّق في الحوار والحبكة المسرحيّة .

ولقد شُغِف مناندروس على الدّوام بموضوع واحد فقط هو مجتمعه المتدهور ، وكان أبطاله من اللُّقطاء ، وكانت مسرحياته تدور حول الاغتصاب وتنتهي بالزواج بعد التعرُّف على حقيقة العلاقة التي تربط بين الشّخصيات . وكان السبب في اتجاهه إلى تلك الموضوعات ظروفَ العصر التي حرّمتْ مؤلّفي الكوميديا الحديثة من الحرية السياسية ، والتي جعلت المرأة الإغريقية من سَقَطِ المتاع ، وأدّت إلى تدهور مركزها الاجتماعي . لقد أدرك مناندروس أن اللقطاء يُتيحون له فرصة تتويج بنائه الدراميّ بالاكتشاف والتّحوّل ، وهما العنصران اللّذان كانا سرَّ نجاح الدراما كما سبق أن أوضحنا ؛ فاستغل ذلك في براعة وذكاء وينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن إلقاء اللقطاء في العراء كان أمراً لا يأباه العُرف ، وأن التّبنّيَ كان أمراً تُقِرُّه القوانين في المجتمعات القديمة . لقد عبَّر مناندروس بصدق عن فكر إغريقي ذلك العصر ، ورسم بمسرحياته صورةً

---

(١) ولذلك يلمح في ثنايا مسرحيات مناندروس ما يدلُّ على تأثره بالفلسفة الأبيقورية ، من ذلك إيمانه بالصُّدفة tyche كإله يتحكّم في مصائر البشر ويوجّههم . عن كتّاب الكوميديا الحديثة انظر .
Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. VI, pp. 381-382.

واقعية لمجتمعه المتدهور الغارق في الملذات الحسية بعد أن فقد ثقته بآلهته القديمة .[١]

وفيما يلي نورد شذرة وصلتنا من إحدى مسرحيات مناندروس المفقودة ، تدور حول اختيار العروس :

« آه يازيوس ، أيها المنقذ ! لقد صار لزاماً علينا جميعاً أن نتزوج بنفس الطريقة التي نشتري بها ، دون أن نسأل ونمحص في الأمور الضرورية ، ودون أن نعلم مَنْ هو جَدُّ العروس ومَنْ جَدتها ، لا نلقي بالا ، ولا نهتم بشخصيةِ مَنْ نتزوجها ، ولا بطريقة تصرفها وحياتها ؛ بل بالدَّوطة * المقدَّمة منها ، ونهتم فقط بفحص فِضَّتها وذهبها ؛ لنرى ما إذا كان زائفاً أم لا ، مع أن هذا المال لن يبقى في يدنا سوى بضعةِ أشهر ثم ينتهي . فإذا لم يكن طالبُ الزواج مهتما باختيار مَنْ سيتزوجها ، ومَنْ سنحيا معه طول العمر ، ويريد أن يتزوج احتياطاً من امرأة ناكرةٍ للجميل ، جاحدةٍ مشاكسة ، صعبة المراس ثرثارة ، فسوف أطوف بابنتي عَبْرَ المدينة كلِّها قائلا : « إن كنتم ترغبون في الزواج من هذه الفتاة تحدَّثوا معها ، حاولوا أن تعرفوا مقدَّماً الطريقة المثلى التي تَفْتنوا بها هذا الشر : فالمرأة شرٌّ لا بد منه ، ولكنْ الرجل السعيد هو الذي لا يصيبه من هذا الشر إلا أقلّه .» »[٢]

رابعاً – أجزاء الكوميديا merê tês kômôdias

كانت الكوميديا القديمة مزيجاً من الاحتفال الديني ، والهجاء الجادّ ، والنقد الصّارم ، سواء للمجتمع أو للسياسة ، أو للأدب والفكر ، ورغمَ ذلك كله كانت بها النكاتُ اللفظية والمجون . وبوجهٍ عام كانت الكوميديا أسرعَ تطوراً في أنماطها من التراجيديا ، ومن ثَمّ كانت أقلّ من الأخيرة تمسُّكاً

---

(١) F. A. Wright: A History of Later Greek Literature. London (1951), pp. 28-31.

(٢) R. Harriott, Op. Cit., p. 200= Menandros fr 532 K.

* (الدُّوطة) عند الفرنجة : المال الذي تدفعه العروس إلى عريسها .

بأجزائها وبنائها الدرامي ، وكان عدد الممثلين الذين يقومون بالأدوار الرئيسية في الكوميديا ثلاثة عدا عددٍ كبيرٍ من الممثلين الذين كانوا يقومون بالأدوار الصغيرة ، كما كان ممثّلو الكوميديا يرتدون ملابس من تلك التي يرتديها عامة الشعب ، ويضعون أقنعة يبالغون في تنميقها كي تسهل على الجمهور معرفة الشخصية التي يقومون بتمثيلها ، وكانت الكوميديا تستخدم نوعين من الحيل المسرحية عند إخراجها : الأولى — هي الآلة mêchanê التي كانت تُظهر الممثلَ وكأنه معلّق في الفضاء ، مثلما حدث في مسرحية السُّحب أو مسرحية السلام . والثانية — هي المسرح الدائريّ ekkyklêma الذي يغير المنظر من أجل إظهار ما بداخل القصر أو المنزل .

وكانت أجزاء المسرحية الكوميدية بخاصة عند أريستوفانيس على النحو التالي[1] :

(أ) المقدمة prologos

وفيها يتم التّمهيد لأحداث المسرحية ، وكذلك لما يدور فيها من مواقف ؛ ففي مسرحية « السُّحب » على سبيل المثال نجد المقدمة تبدأ بالأب ستربسياديس وهو يحدّث ابنه المستهتر فيديبيديس عن الحال السيئة التي صار إليها ، وعن

---

(١) في المقال الهام عن الكوميديا : (J. A. Cramer, pp. Cit., p. 405) نجد ذِكرًا لأربعة أجزاء فقط هي نفسُ أجزاء التراجيديا . ويُعرِّف مؤلف المقال « المقدمة » بأنها جزء من المسرحية الكوميدية يستمر حتى دخول الجوقة ، و « أغنية الجوقة » بأنها الأغنية التي تقوم بإنشادها الجوقة عندما يكون لها حجم كافٍ ، و « المشهد التمثيليّ » بأنه يقع بين أغنيتين من أغاني الجوقة ، و « الخاتمة » بأنها ما يُسمّى بانتهاء أغنية الجوقة . ولقد ذكر مؤلف المقال أن للكوميديا ستّة مكوّنات مثل التراجيديا وأسماها hyle tes kômôdias وعرّف « الموضوع » في الكوميديا على أنه يحتوي على أفعالٍ هازلةٍ ذات ارتباط فيما بينها ، و « الشّخصياتِ » بأنها مهرجةٌ ومثيرة للسخرية ومتعجرفة ، و « الفكرة » بأنها تحتوي على جزأين : الرأي gnômê والبرهان pistis ، و « البيان » بأنه اللغة العامة والشعبية ، ونوّه بأنّ على كاتب الكوميديا أن يُنطق الأجانب في مسرحيته بنفس لغة مواطنيه ، و « الأغنية » بأنها عنصرٌ خاصٌ ، وعلى المؤلف أن يرجع فيها إلى المقالات المتخصّصة في الموسيقى ، و « المشهد المسرحيّ » بأن له فائدة كبرى في ارتباط الدراما وتناسقها .

الديون التي غرق فيها بسببه . وفي مسرحية « الضَّفادع » نرى ديونيسوس الإله المشهور وهو يزور البطل هيراكليس كي يدلّه الأخير على أقصر الطرق المؤدية إلى العالم السفلي (هاديس) ؛ لأن الأول يريد أن يعثر هناك على يوريبيديس الذي مات حديثاً . وفعلاً يذهب الاثنان معاً في قارب خارون المكلّف بمرافقة أرواح الموتى ، وبعدها يقوم حارس العالم السفليّ كسانثياس بإرشادهما إلى الطريق . ويحرص الكاتب في هذا الجزء على أن يحيط النظارة علماً بخلفية الموضوع ، عن طريق الحوار الذي يسوقه على لسان الشّخصيات ؛ بحيث يتمكّن المُشاهِد من إدراك كُنْهِ أحداث المسرحية المرتقبة دون عناء .[1]

(ب) أغنية الجوقة chorikon

وفي هذا الجزء كان يتم دخول parodos الجوقة إلى خشبة المسرح لأول مرة : ففي مسرحية « السُّحب » مثلاً تدخل الجوقة المكونة من السحب عقب المقدمة ، وبعد الحديث الذي دار بين ستربسيادِيس وسقراط . وفي مسرحية « الضفادع » تدخل الجوقة المكونة من الضَّفادع كي تستقبل ديونيسوس وهيراكليس ، ثم تبدأ في السخرية منهما أثناء تجديفهما ، وكذلك تغني أناشيدها حتى يصلا إلى العالم السفلي . وتتميز أغنية الجوقة بالمعاني الجميلة والشّعر الرقيق بحيث كان هذا بالإضافة إلى رقصها وملابسها الجميلة يجعل من هذا الجزء لوحة فنية بالغة الروعة .

(جـ) المشهد الجدليّ agôn

وفيه تتم مشادّة كلامية بين شخصيتين من شخصيات المسرحية ، تُضمِر كل منهما للأخرى عداء أو خصومة شديدة . وتتميز لغة هذا الجزء بالقدرة

---

(١) يوجد علم تشابه لجزء المسرحية الكوميدية بنظائرها في التراجيديا ، ولكن عند مقارنتها فيا بالأخيرة نجد الأولى أكثر بساطة وسهولة في تكوينها الدرامي وفي أوزانها . انظر كذلك .

R. Harriott: Op. Cit., pp. 207-208.

على الدَّحض والتفنيد .»[١] وأروع مثال للمشهد الجدلي نجده في مسرحية «الضفادع» ، حيث يتبارى كلٌ من الشاعرين أيسخيلوس ويوريبيديس للفوز بعرش التراجيديا ، وبالتالي للفوز بالحياة مرة أخرى ، وكان الإله ديونيسوس يقوم بدور الحكَم بين الشاعرين .

وفي مسرحية «السحب» نجد مشهداً جدليا لا يقل روعة عن السابق بين منطق الحق ومنطق الباطل ، اللذَيْن تجسَّدا داخل مدرسة سقراط من أجل استمالة الشّاب فيديبيديس الذي جاء للالتحاق بالمدرسة .

(د) خطاب الجوقة parabasis

وفيه تتوجه الجوقة بخطاب إلى الجمهور من النظارة ، يبدأ بمقطوعة في التَّفعيل الأنابيتسي السَّريع anapaistos [٢] ، تتبعها جملةٌ طويلة كان من المحتَّم أن تُلقى في نَفَس pnigos واحد ، ثم أُنشودة ôde تبتهل فيها الجوقة إلى الآلهة، تتلوها مقطوعة هجائية epirrhêma عن الأحوال السائدة وقت عرض المسرحية ، وتأتي بعد تلك المقطوعةِ أنشودةٌ مضادَّة antôde للأنشودة الأولى ، ثم مقطوعة هجائية مضادة antepirrhêma للمقطوعة الأولى . وكان خطاب الجوقة بعيداً عن موضوع المسرحية وسياق الأحداث الجارية فيها [٣] ، كما أن مضمونه لا يمتُّ بصلة إلى الفكرة الأساسية ، ولا يربط بين أحداث المسرحية بقدر ما يفصل بينها . ويرى الباحثون أن وجود هذا الخطاب في المسرحية الكوميدية

---

(١) Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. III/2, pp. 359, 409.

(٢) وهو تفعيل كان يُستخدم في الأصل للخطوة العسكرية (المارش) ثم أصبح بعدها يستخدم في الدراما ليصاحب دخول الجوقة إلى المسرح . وكان يتكون من مقطعين قصيرين يتبعهما مقطع طويل ⏑ ⏑ – ، وسُمي بهذا الاسم لأنه كان يساوي التفعيل الداكتيلي ⏑ ⏑ – مقلوباً .

(٣) كلمة parabasis تعني أصلاً الخروج على السياق أو عن الحدود المرسومة ، ومن هنا أطلقتْ على ذلك الجزء من المسرحية الذي كانت الجوقة فيه تخرج عن سياق الأحداث لتوجه خطاباً مباشراً إلى الجمهور أعده لها الشاعر مؤلف الكوميديا كي تقوم بإلقائه . قارن .

R. Harriott: Op. Cit., pp. 205-207.

يعود أساساً إلى أن نشأتها ارتبطت بالنشيد الماجن kômos أو على الأصح بنوع خاصٍّ منه بعد تعديله ، وأنه تبعاً لترتيب أجزاء ذلك النشيد أصبحت أجزاء الكوميديا تتتابع بحيث تبدأ بالمدخل parodos ثم المشهد الجدليّ ثم خطاب الجوقة ، ذلك أن هذا النشيد كان يتضمّن نزاعاً يشبه المشهد الجدليّ ، ينتهي بتوجيه خطابٍ إلى النظارة مثل خطاب الجوقة .[١]

(هـ) المشهد التمثيلي epeisodion

كانت بالمسرحية الكوميدية عِدةُ مشاهد تمثيلية epeisodia من هذا النّوع ، تفصل بينها أغاني الجوقة . ولقد سبقت الإشارة عند الحديث عن أجزاء التراجيديا إلى أن المشهد التمثيليّ هو الجزء الذي يقع بين أغنيتين من أغاني الجوقة ، وإلى أنه الجزء الدّراميّ فعلاً في المسرحية ؛ لأن فيه تدور الأحداث وتقوم الشخصيات ببلورة الفعل أمام الجمهور . لكننا نلاحظ أن المشاهدَ التمثيلية في الكوميديا كانت أحياناً تَعرِض على المُشاهِد الموضوعَ الرئيسيَّ للمسرحية ، وأحياناً أخرى تَعرِض عليه النتيجة التي أسفر عنها المشهد الجدليّ . وبوجهٍ عام كان عدد الممثلين الذينْ يقومون بأداء الأدوار الرئيسية في المشهد التمثيلي ثلاثة ، أمّا القائمون بالأدوار الفرعية فكانوا كثيرين ، ولم تكن ثمّةَ نسبةٌ معينة يتبعها الكُتّاب فيما يختص بتحديد عددهم .[٢]

---

(١) وهذا هو السبب الذي حدا بالباحثين في العصر الحديث إلى رد نشأة الكوميديا إلى النشيد الماجن kômos . غير أن هناك مسرحيات لا تحتوي على « خطاب الجوقة » ولا « المشهد الجدلي » وبالتالي فإن أجزاء الكوميديا بوجه عام كانت مثل التراجيديا أربعةً ، وعلى ذلك يمكن القول بأن الباحثين المحدثين خلطوا بين التسمية والنشأة ، فكلمة tragôdia لا تدل على أن نشأة التراجيديا كانت من الأناشيد الديثرامبية أو من الأناشيد الحزينة التي يُرثى بها الأبطال أو غير ذلك مما ذُكِر عن أصلها ، وكذلك كلمة kômôdia لا تُبيّن إن كانت الكوميديا قد نشأت من النشيد الماجن أو من أغاني القرية أو غير ذلك من آراء ونظريات . عن عرض للآراء التي تناولت نشأة التراجيديا انظر :

D. C. Stuart: The Origin of Greek Tragedy in the Light of Dramatic Technique, T. A. P. A., XLVII (1916), pp. 173-204.

(٢) R. Harriott: Op. Cit., p. 203; Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. III/2, p. 358.

(و) الخاتمة exodos

هي المشهد الختاميّ في المسرحية الكوميدية التي كانت تنتهي عادة بوليمة أو حفل زواج بهيج أو حفل شراب وسَمَر ، ولكنّ تلك لم تكن دوماً القاعدة ، فمسرحية « السحب » تنتهي بإحراق الأب ستربسياديس لمدرسة سقراط ، ومسرحية « الفرسان » تنتهي بفوز بائع (السُّجق) على تاجر الجلود (الدّباغ) كليون وهي نهاية ساخرة بها رمزيّة وإيحاء . وفي مسرحية « النساء في أعياد الثيسموفوريا » تنتهي الأحداث بهرب الشاعر يوريبيديس وزميله من سجن النساء . وتنتهي مسرحية « الضفادع » بتعليق الجوقة على اختيار ديونيسوس للكاتب المسرحيّ أيسخيلوس وتفضيله إياه على يوريبيديس . أمّا مسرحية « الزنابير » فتنتهي برقصة صاخبة ماجنة تسمى رقصة السُّكارى kordax حيث تؤدّيها جوقة المسرحية المكوّنة من الشيوخ العابثين .[١]

خامساً – موضوع الكوميديا logoi tês kômôdias

كان موضوع المسرحية في الكوميديا القديمة – عادة – يقوم على فكرة بسيطة أو أسطورة خيالية أو قصة مسلّية ، ولكنّ هذا الموضوع أيا كانت ليتته كان يغلف على الدوام بالهجاء اللاذع والنقد الساخر لأحداث المجتمع ونقائصه ، ولم يكن الكاتب يكفّ قطُّ عن استهجان تلك النقائص مهما سبق له نقدُها في مسرحياته السابقة . وكانت الكوميديا القديمة – التي سنُطلق عليها اصطلاحاً اسمَ الكوميديا الأريستوفانية – تتناول موضوعاً لها أنماطاً من العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في أثينا في ذلك العصر .[٢]

فمن المسرحيات ما يتعرّض لقضية التربية ، مثل مسرحية « السحب » التي

---

(١) R. Harriott: Op. Cit., pp. 204-205.

(٢) Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. III/2, pp. 406 sqq. R. Harriott: Op. Cit., pp. 204 sqq.

تتناول بالنقد المذاهبَ العقلية الجديدة لخطورتها على التُّراث الاجتماعي المستقر ، وعلى الأخلاق والتَّربية الأسرية . ومثل مسرحية « الزَّنابير » التي تدور حول علاقة الأب بابنه وحول اختلاف فكر الشباب عن فكر الشيوخ : فالأب عجوزٌ قاسٍ صعبُ المعاشرة محبٌ للتردد على المحاكم ، وغبيٌ يثق بالدهماويين تجار السياسة ، أما الابن فمتعقِّل ذو بصيرة ، يرى في أبيه شيخاً لا همَّ له إلا الاحتجاج والمعارضة والعناد دون وجهِ حقٍّ ، فيحاول من جانبه ترويضه وكبحَ جماحه تدريجيا .

وثمة مسرحياتٌ أخرى تدور حول النقد الأدبي ، مثل مسرحية « الضفادع » التي تتم فيها مساجَلَة أدبية بين شاعِرَيْن كبيرَيْن من شعراء التراجيديا ، هما أيسخيلوس ويوريبيديس ، حول الفن الدراميّ وغايته الخُلقية ، وتطرح المساجلة سؤالاً هاما : أيُّهما أهم للمجتمع : الفنان صاحبُ الرسالة الفكرية أم الفنان المبدع دون حرصٍ على الغاية الأخلاقية ؟ وهو موضوع هامٌّ يثير قضية ما زلنا حائرين في إيجاد جواب لها في عصرنا الحاضر . أمَّا مسرحية « النساء في أعياد الثيسموفوريا » فهي عبارة عن اقتباس ساخر لمواقف دراميةٍ اشتهر بها الكاتب الشهير يوريبيديس ، وصياغةٍ ماهرة لهذه المواقف في موضوع فكاهي ، يُهاجَم فيه الكاتب المسرحيُّ لجرأته في عرض موضوعات تَنشر الإثم وتزيِّنه بدلاً من أن تُدينه .

ومن المسرحيات ما يدور حول الحرب والسلام ، مثل مسرحية « أهل أخارناي » التي تصوِّر ما فعلته الحرب بالمواطنين من تخريب للأرض ، وتقتير في الرزق ، بحيث أصبح السلام هو المطلب الأساسي للشعب ، ورغم ذلك فهناك إصرار من دعاة الحرب على خوض المعارك الطاحنة التي يُساق إليها الشعب دون ذنب أو جريرة . ومثل مسرحية « السلام » التي تصور حال بلاد الإغريق بعد أن أتت الحرب على الأخضر واليابس ، مما دعا أحد الأثينيين إلى

الصُّعود إلى السماء كي يخلِّص ربة السلام ، ويعود بها إلى الأرض من أجل أن يستتب الأمن ، وتسود الطمأنينة ، وتختفي الحرب الضَّروس إلى غير رجعة . ومثل مسرحية « برلمان النساء » التي تقوم فيها الزوجات الأثينيات بالاستيلاء على السلطة ومقاليد الأمور بعد أن يئسْنَ من نجاح الرجال في إيقاف الحروب المستمرة ، ثم يقمن بوضع أسس اجتماعية جديدة تُريح كاهل المواطنين وتعيد إليهم الأمن والرخاء ، بعد أن عانَوا كثيراً من ويلات الحروب .

وثمة مسرحيات يلعب الخيال phantasia [1] فيها دوراً كبيراً ، مثل مسرحية « الطيور » التي تحكي قصة رجلين سَئما الحياة في أثينا ، وعافا أن يظلا في معاناة لأحوالها المتدهورة ؛ فيقرران الهجرة إلى عالم الطيور ، ويبنيان بمساعدة الطيور مملكةً بين الأرض والسماء ، بحيثُ يقدَّر لها أن تسيطر على الأرباب ، وتتحكَّم في مصائر البشر في آنٍ واحد . ومثل مسرحية « بلوتوس » التي تصوِّر حال إله الثروة الذي سميت المسرحية باسمه بعد أن أعماه زيوس ؛ رغبة منه في عقاب البشر ؛ كي لا يتمكن الأول من إعطاء الثروة لمن يستحقها ؛ فنتج عن ذلك أن أصبح الأوغاد أثرياء والشُّرفاءُ فقراء . ويتخيَّل الكاتب في مسرحية « برلمان النساء » حكومةً كلها من النساء ، تُشرِّع القوانين المبتكرة ، وتنجح فيما فشل فيه الرجال ، وتُقيم نظاماً للحياة الجماعية تصبح فيه الثروة على المشاع ، والطعامُ شركةً بين الجميع ، حتى الزواج يصير جماعيا بحيث إن المرأة التي لا بعل لها من حقها أن تختار لها زوجاً لمدة معينة بأمر القانون ، وكذا التي لا طفل لها من حقها أن تتخذ ابناً لها من بين الأطفال وتقوم

---

(١) الفانتاسيا هي الخيال المؤسَّس على مقدرة العقل في التَّصوُّر لا الخيالُ المطلق بلا حدود وبلا أساس منطقي . وكان كُتّاب الكوميديا يلجئون للفانتاسيا سعياً وراء الفكرة الكوميدية المبتكرة . وكان هذا الخيال يتطلّب أن تكون المناظر قادرةً على إظهار الجو الخياليِّ للفكرة وتجسيمه أمام المشاهد في شكل جذاب . عن الفانتاسيا انظر :

Aristotelês: Technê Rhêtorikê, I, 1370a 6, II, 1378b 2, 1384a 14.

، بتربيته .[1]

لقد كانت الكوميديا بوجه عام تصبُّ جامَ غضبها على النّماذج الاجتماعية المنحرفة ، وعلى رأسها رجالُ السياسة الدّهماويّون مثل مسرحية « الفرسان » التي تهاجم بشدة الزعيم الديماجوجيّ كليون ، رغم أنه كان وقتها في إبان سطوته وأوج قوته ، والتي تُظهره بصورة مُزرية كتاجر جلود يقوم بدبغها وبيعها ؛ لكنّ بائعاً (للسُّجق) يتفوّق على الدّبّاغ في الصفاقة وسلاطة اللسان . ومن بعد السّاسة نجد الأدباء المشهورين ورجال الفكر البارزين ، ففي مسرحية « النساء في أعياد الثيسموفوريا » نجد تهكماً على يوريبيديس الذي عزمتِ النساء على قتله ؛ لأنه اجترأ على تصويرهن في مسرحياته بصورة تفضَح مكنون أنفسهن ، ثم نرى الشاعر المشهور وقد لجأ إلى زميل له كي يتنكّر في زيّ امرأة ، ويحضر احتفالات النساء كي يدافع عنه . وفي مسرحية « الضفادع » نجد سخرية من يوريبيديس أيضاً ؛ لأنه أفقد التراجيديا جلالها القديم ، وجرّدها من سموها الأخلاقي . أما مسرحية « السحب » فتتضمّن هجوماً عنيفاً على الفيلسوف الأشهر سقراط ، وتصوّره تصويراً ساخراً متهمةً إياه بالشّعوذة وغرابة الأطوار . ومن بعد هؤلاء نجد طائفة النساء وقد صُوِّرت في ثلاث مسرحيات : في « ليسستراتي » التي تصوّر النساء وقد عزمن على التحرُّك من أجل فرض رغباتهن على الرجال بالقوة بعد أن فشل هؤلاء في إقرار السلام ، وفي مسرحية « برلمان النساء » التي توضح ماذا يمكن أن يحدثَ للمجتمع لو قامت به حكومةٌ من النساء ، وأخيراً في مسرحية « النساء في أعياد الثيسموفوريا » التي تصور المجتمع النسائيّ المُغْلق وما يحدث فيه وكيف يفكر أفراده من النساء .

كانت تلك هي الموضوعات التي اهتمت الكوميديا الأريستوفانية بمعالجتها،

---

(١) ويعتبر الباحثون هذه المسرحية بمثابة تهكم على كتاب أفلاطون الشهير « الجمهورية » (الذي اشتهر باسم المدينة الفاضلة) .

ومنها نتبين أن عالم هذه الكوميديا كان رَحْبًا لا يقتصر على الواقع الاجتماعي لأثينا ؛ بل يُحلّق أحيانًا في عالم الفانتاسيا ، وأنه كان ثريا بموضوعاته ، خصبًا بأفكاره ؛ لأنه كان يتناول كل ما يمسُّ الاهتمام العام للفرد الأثيني ، ويركّز على مشكلات الأفراد التي لها صفةُ الانتشار والعمومية . لقد كانت الكوميديا القديمة تهاجم من أجل الإصلاح ، وتنقد بشدة من أجل التقويم ، وتُشرِّح بمبضعها المجتمع من أجل استئصال أورامه الخبيثة التي هي نقائصه . وكانت لا تملُّ من السخرية على الواقع المرير المتدهور . وحين كان يتأخر الحل كانت تُحلّق في عالم الخيال وعينُها على هذا الواقع ، من أجل أن تجد لتدهوره حلا . كانت تبحث في العالم اللامحسوس عن حل لمشكلات الحياة المادية ، لا تملُّ من التحذير ، ولا تكفُّ عن دقِ ناقوس الخطر .

أمَّا الكوميديا الحديثة أو بتعبير آخر الكوميديا الميناندرية (نسبةً إلى رائدها وممثلها الأوحد بالنسبة لنا ميناندروس) فكانت تصوِّر مجتمعًا أكثرَ تدهورًا من مجتمع أريستوفانيس ، مجتمعاً غريبًا لا يُسمح فيه للفتيات بالظهور ، ولا بالزواج إلا من شخص يرتضيه لهن الأب ، ولم يكن مسموحًا لهنّ برؤية هذا الشخص قبل الزواج ، ومعنى هذا أن الشاب إذا أراد أن يحبَّ فتاة فلن يجد مَنْ ترضى أن تبادله الحب إلا إذا كانت من طبقة اجتماعية أقلّ من طبقته ، أو تكون أَمَةً لا يدَ لها في مصيرها ، ومن ثَمَّ فهو لا يستطيع أن يكلّل حبه لها بالزواج بسبب الفوارق الاجتماعية . أمَّا الفتاة فلم يكن ميسورًا لها أن تصادف الحبَّ في ظل تلك الظروف . في مثل هذا المجتمع يدفع الأفراد ثمنًا باهظًا ، ويفقد الأبناء – فتيانًا وفتياتٍ – هناءهم نظرًا للانغلاق الذي يحكم علاقاتِ الجنسين فيه .[1]

---

(١) كان هذا الانغلاق من صنع طرف واحد فقط هو طرف الرجال ؛ لأنهم كانوا يحرِّمون الحب في حين يُقبلون هم على اللذات في الخفاء مع المحظيّات والعاهرات ، وكانوا يحيطون أبناءهم بسياج فولاذي حتى لا يتبادلوا الحب مع مَنْ تهفو إليها قلوبهم ، ولكن الأبناء كانوا يسلكون نفسَ سبيل الآباء حينما يكبرون ويمارسون سياسة الانغلاق نفسَها مع أبنائهم .

فالشاب الثري يلجأ إزاء هذا إلى الحياة مع محظية ، يتخذها عشيقة ، وينفق عليها ببذخ ، وفي العادة تكون هذه المحظية بلا قلب ولا عواطف ، فتقدم على استغلال الشاب إلى أقصى حدٍّ عن طريق التحكُّم في رغباته ، وسلب إرادته ، فإذا تصادف وكان والد الشاب جشعاً مقتّراً فإن الابن يجد نفسه مضطرا للوقوع في براثن عبده الماكر الذي كان بوسعه أن يمدّ سيدَه الصغير بأموال يسرقها من الأب البخيل ، أو يحتال بدهاءٍ لسلبها منه ، وبتلك الأموال كان الشاب يشتري إحدى الإماء كي يتّخذ منها جارية لمتعته ، أو يُنفق منها على محظية ذات جمال أخّاذ وقلب متحجّر . أمّا الشاب الذي يفشل في الاحتيال على أبيه الجشع ، أو لا يملك مالا أصلا ، فكان عليه أن يقنَع بحب فتاةٍ لقيطة لا تعرف لها أبًا أو أما ، أو فقيرةٍ لا يستطيع الزواج بها بسبب الفوارق الاجتماعية أو بسبب نَسَبها المجهول . ولقد سادت في ذلك العصر ظاهرة اجتماعية خطيرة هدّدت كيان المجتمع الإغريقي ، وهي ظاهرة العَرْبَدة والفِسق التي غصّتْ بها المهرجانات الليلية والأعياد الدينية ؛ حيث كان أتباع الإله باكخوس يشربون حتى الثُّمالة ، ويعتدون بخِسّةٍ على الفتيات ، وهم في حالة سُكْرٍ تامٍّ لا يعون ما يفعلون ، وتكون النتيجة أن يصبح المجتمع غاصا باللقطاء الذين يُلقون في العراء دون ذنب ولا جريرة ؛ فيباعون في أسواق النّخاسة ، أو يصبحون عبيداً وخدماً في منازل الأثرياء .(١)

أمّا الفتاة فكانت حياتها في مثل ذلك المجتمع المتدهور بالغة القسوة ؛ إذ كان عليها أن تظفر بحبِّ أحد الفتيان دون أن تفقد عِفّتها ، وإلا فإن طفلَها — ثمرةَ حبها المحرَّم — كان مُحتّماً أن يُلقى في العراء لقيطًا ، ليست له صفةٌ شرعية أو اجتماعية . ثم إن حياة الفتاة كانت سلسلةً من العذاب والمعاناة ، فقد تُخطف في طفولتها قبل أن تشِبّ عن الطوق لِتُباع في أسواق الرقيق ؛ فتصبح

(١) Istoria tou Ellênikou Ethnous, vol. vi, pp. 370sqq; R. Harriott, Op. Cit., pp. 212-213.

أمةً عندما يستوي عودها ، ومن ثمّ تغدو محظيّةً أو خليلة لمن يدفع ثمنها . فإذا سلمت من الاختطاف وهي طفلة ، ونمت وترعرعت ، وظهرت مفاتنها ؛ لم تكن لتسلمَ من الاغتصاب عَنْوَةً على يد شاب مخمور في احتفال ليليّ أو مهرجان دينيّ . وإذا قُدِّر لها أن تسلم من هذا كله وتزوجت وهي شريفة عفيفة ؛ لم تكن لتسلمَ من شكّ زوجها وغيرته عليها ، وتعذيبه المستمرّ لها بالقطيعة أو بالتشهير ، حتى تتحوّل حياتُها إلى جحيم .[١] ومن المُسَلَّم به أن فرصة اللقيط الملقى بالعراء في النجاة من الموت كانت نادرةً ، وأن احتمال نجاته من الوقوع في براثن النَّخاسين ومن البيع في أسواق الرقيق كان قليلاً ، كما أن احتمال التعرف عليه وإعادتِه لذويه فيما لو نجا من الاسترقاق كان أمراً مشكوكاً فيه . أمّا الفتاة التي فقدت أعزّ ما تملك عَنوةً واغتصاباً فقلّما كانت تهتدي إلى الوغد الزّنيم الذي سلبها عفتها ؛ أملاً منها في أن يندم ويقترن بها؛ لأن هذا الفاسق يكون مخموراً وقت ارتكاب فَعْلَته ، ثم يفرّ بعدها ، وحينما يعود إلى وعيه ينسى كلّ شيء . فإذا افترضنا أن الفتاة استطاعت بعد ذلك الزواجَ من رجل آخرَ كان يجهل أنها فقدت عُذْريتها ، ولم يكتشف هذا الأمر سوى بعد الزواج ؛ فإنه نادراً ما كان يصفح عنها أو يُبقيها في منزله ؛ بل كان غالباً ما يَنبذها أو يطردها ، وحتى لو أبقاها فإن الشك سيظل دوماً حائلاً دون استمرار الحياة الطبيعية بينهما .

في مثل هذا المجتمع المتفسّخ السّادر في غيّه كان على الكوميديا المناندرية أن تُمسك بعصاً سحريةٍ ، تأمُل عن طريقها تحويلَ علاقاتٍ لا يقرها المجتمع ، ويعتبرها غيرَ شرعية ، إلى علاقاتٍ مشروعة لا غبار عليها . وكانت وسيلة الكوميديا في ذلك هي الكَشْفَ anagnórisis عن حقيقة مولد اللقطاء أو

(١) يرجع شكُّ الزوج وغيرته في مثل هذه الظروف إلى انتشار سَلْبِ الأعراض في المجتمع بشكلٍ يجعل من النادر وجود فتاة تتمكّن من المحافظة على عُذْريتها حتى ليلةِ زواجها ، كما أن الزوج نفسَه لا ريب قد أقدم على سلب أعراض فتيات كثيراتٍ قبل زواجه ؛ ومن ثم فإن ثقته بالمرأة تكاد تكون معدومة .

ذوي النسب المجهول ، بحيث يتمّ هذا عن طريق العبيد الذين أشرفوا على تربيتهم وهم أطفال قبل إلقائهم في العراء ، أو بيعهم في أسواق النّخاسة ، وعن طريق الأمهات اللاتي تخلّصنَ من فِلذات أكبادهنّ خوفاً من العار ، ولكنهنّ يتعرّفنَ عليهم بعد فترة من الزمن بعلامات مميّزة في أجسادهم أو بحلى كانوا يرتدونها . وبهذا التعرّف — في رأي الكوميديا الحديثة — تصبح الزّيجات بين الشّبان الأثرياء واللقيطات شيئاً ممكناً ، لأن التعرف جعل من اللقيط ابناً لأسرة معروفة ، وأظهر حقيقة نسبه .

إن النهاية السعيدة التي كان ميناندروس يُنهي بها مسرحياته ، والتي كانت تتمثّل في زواج الشاب بالفتاة التي يحبها بعد التّعرف على حقيقة مولدِ مَنْ كان لقيطاً منهما — كانت نهايةً ذاتَ مغزًى وليست عُرْفاً كوميدياً .[1]

فبمثل هذه النّهاية السّعيدة كان ميناندروس يقول بغير لفظ : إن العلاج الوحيد في مثل هذا المجتمع المتفرّد في تدهوره ، هو أن يتيقّن الرجل من جُرمه ، ويعلم أن اعتداءه على أعراض الفتيات إثمٌ كبير ، ينبغي أن يندم عليه ويكفّر عنه ، فإذا ما ثاب الرجل إلى رُشده ، وندم على ما اقترفت يداه — فإن هذا الندم كفيلٌ بأن يقوده إلى التّغاضي عن زلّةِ فتاته أو زوجته لو اكتشف أن الأخيرة قد زُفّت إليه وهي فاقدة لعذريتها . فما دام الاعتداء على الفتيات منتشراً ، وما دام سالبو الأعراض يمرحون دون عقاب ودون أن تعرفهم ضحاياهم من الفتيات ، وما دام أي رجل يمكن اعتباره مقترفاً لهذا الإثم ؛ بل من المحتّم أن يُعتبر كذلك ، فما الدّاعي في نظر ميناندروس إلى التشدد — والحال هذه — في مسألة الزلة التي تنزلق إليها الفتاة ؟ إن زلة الفتاة سببها رجل .. .. .. أيّ رجل ! ، وكلُّ رجل لا بد يوماً في مثل هذا المجتمع المنحلّ قد

(١) كانت النهاية السعيدة موجودة بوجه عام في الكوميديا الإغريقية ، ويمكن تفسيرها بأنها تمثل انتصار الإرادة الإنسانية على الضعف والتدهور ، وبأنها بشير بعودة العلاقات الطبيعية السوية إلى الأفراد وإلى صفوف المجتمع .

سلب فتاةً أو عدةَ فتياتٍ أعزَّ ما تملك المرأة ، فلِمَ يحكم المجتمع بالتعاسة على الفتاة وحدها ويطلق سراح الرجل ؟ من العدل - إذاً - أن يستيقظ ضمير الرجل ، ويغفر لفتاته زلتها ، فلربما كان هو نفسه مقترفها دون أن يعلم . ثم هؤلاء الأطفال اللقطاء أي ذنب جنَوه حتى يُلقى بهم على قارعة الطريق ؟ إنها خطيئة الآباء فكيف يحمل وِزْرها الأبناء ؟ لا بد - إذاً - من عودتهم إلى حظيرة الأسرة عن طريق غفران الرجل لفتاته أو زوجته ، ومن ثَمَّ قبوله تربية هؤلاء اللقطاء كأبناء شرعيين له ؛ ومن ثم يمكن علاج هذه المشكلة علاجاً مؤقتاً على الأقل إلى أن تنصلح أحوال المجتمع ؛ فيجدَ لنفسه حلا جذريا وعلاجا ناجعاً .

إن مسرحنا في العصر الحاضر قد يرى أن مجتمعا كذلك المجتمع المتدهور ضيقٌ محدودٌ في موضوعاته وشخصياته ، وأن اللجوء إلى تصويره سيجعل الموضوعات المأخوذة عنه مُمِلّة ومتكررة ؛ لكنَّ الكوميديا المناندرية كانت تفضِّل دوماً معالجة هذه الموضوعات بذاتها ، ولا تملُّ من تكرارها إيماناً من مؤلفها بأن المسرح قادر على تخليص أثينا من التّدهور الذي آلت إليه آنذاك . فرغم محدودية عالم الكوميديا المناندرية بالقياس إلى تنوّع الكوميديا الأريستوفانية ، إلا أن أنماط الأولى وشخصياتِها وقدرتَها على منح الفكاهة كانت غيرَ محدودة . عالم الكوميديا - إذاً - هو المجتمع بأسره بمشاكله ونقائصه ، بأنماطه وشخصياته وعلاقاته المتشابكة . وليس أدلَّ على رحابة هذا العالم وثرائه من أنه يوجد حتى الآن بين ظهرانينا بحذافيره : فنحن نحيا في مجتمع به من النقائص والمشاكل مثلما كان بمجتمع الكوميديا الإغريقية ، ونحس في كل مرة نقرأ فيها إحدى الكوميديات الإغريقية وكأن الكاتب يخاطبنا نحن ، ويتحدث عن مشكلاتنا وأخطاء مجتمعنا نحن .(١)

(١) إن المسرح الكوميديَّ في أي عصر لا يختلف كثيرا عن المسرح الكوميديِّ الإغريقيِّ ، والدليل على ذلك أن الرومان ترجموا الكوميديا الحديثة واقتبسوها ، وأن المسرح الفرنسيَّ نقل عن المسرح الروماني الكثير ، وكذلك تأثر شكسبير بالمسرح الروماني إلى حدٍّ ما ، كما نقل المسرح المصريُّ كثيراً من الأعمال الفرنسية .

سادساً – البناء الدرامي systasis tôn pragmatôn

إن الكوميديا تتطلَّب الاهتمام بالبناء الدرامي لا بنفس الدرجة التي تتطلبها التراجيديا التي شرحناها تفصيلاً فيما سبق ، ولكن بالدرجة التي يتمكّن فيها الكاتب من الربط بين المشاهد وبعضها ، ومن إظهار العلاقات المتشابكة بين الشّخصيات ، ومن ثَمّ الوصول إلى الذروة التي تختلط فيها الأمور ، ويحدث عدم الفهم ، فيأتي الحلُّ في النهاية عكسيا ، لكنه على الأقل محتمَل . والمسرحية الكوميدية الممتازة يحسُن أن تتّصف ببساطةِ الحبْكة والبناء ؛ بمعنى أن تقلِّلَ قدر الإمكان من عدد الشخصيات ، وتُتقِنَ رسمها ، وأن تتحاشى الأحداثَ غيرَ المحتملة والمقحمة على السياق الرئيسي .

لقد كانت الكوميديا القديمة بوجه عام تحتوي على قصة أكثرَ مما تحتوي على بناء دراميٍّ ، بالشكل الذي فصّلناه في التراجيديا : فلا وجود في الكوميديا للبناء العُضويِّ المُحتوي على بداية و وسط ونهاية ؛ بل كان بناؤها الدراميُّ تخطيطيا يضم عدة مواقف مرتبطةٍ معاً بطريقة ماهرة وبسيطة . ولا وجود في الكوميديا للخَطِّ الدراميِّ الصاعد ؛ بل كان خَطُّها الدراميّ متموّجاً بين الصعود والهبوط . ولا وجود في الكوميديا لذروة يتحتّم بعدها الحلُّ ؛ بل كانت بها عدة ذروات وربما عدةُ حلول ، ولا وجود بالكوميديا للعقدة التي تتبلور عندها الأحداث ، ويتحتّم بعدها كشفُ الأمور ؛ بل كانت المواقف فيها تصل إلى مرحلة التأزّم بحيث يأتي حلها فكاهيا بعيداً عمّا يتوقّعه المُشاهد .

لقد كان بناء الكوميديا الدراميُّ يشتمل على فكرة رئيسية تُمهِّد لها الأحداث من أجل خَلْق مواقف فكاهية ، وكانت هذه الفكرة من البساطة بحيث يمكن تلخيصها في عدة سطور .[1]

---

(١) R. Harriott: Op. Cit., pp. 203-204.

وكان هذا شائعاً بالنسبة للكوميديا القديمة حيث إن معظم مسرحيات أريستوفانيس يمكن سرد فكرتها الرئيسية في سطور قليلة . والحق أن الفكرة الرئيسية هي لُبُّ المشكلة ، وهي أصعب ما في التأليف الكوميدي حتى الآن .

إن كاتب الكوميديا يبحث في المقام الأول عن الفكرة الكوميدية المبتكرة ، ويقوم بعد ذلك بتصميم مواقفها ، على النقيض من كاتب التراجيديا الذي يبحث عن الفعل السلوكي المكتمِل ، وهذا يتطلّب منه أن يوجِدَ منذ البداية هيكلاً لموضوع متكاملٍ البناء ، ومعنى هذا أن هيكل الموضوع كان الأساسَ في التراجيديا على حين كانت الفكرة الكوميدية العامة هي موضوع اهتمام الكوميديا في المقام الأول .[1] وكانت الفكرة الرئيسية هي المحور الذي تدور حوله كل الأحداث ، وتتوالى من أجله كل المشاهد بتتابع سريع أو بطيء ، وكانت هذه الفكرة تتّخذ شكلاً تخطيطيا في تصميمها ، الهدفُ منه خلقُ مواقف كوميدية حافلة بالمفارقات . وتتكون الفكرة الرئيسية من عددٍ من المشاهد الجدلية ، حيث تتصادم شخصيّتان متناقضتان ، كلٌّ منهما تتخذ موقفاً مضادا من الأخرى ، وعند تصادم الشخصيّتين كانت الجوقة تنحاز كلها أو نصفُها إلى طرف دون الطرف الآخر من أجل تأييده وتعضيد موقفه ، أو لإثارته على خَصْمِه وتشجيعه على الهجوم عليه بشتى السُّبل .[2]

البناء الدراميُّ في الكوميديا الأريستوفانية كان — إذاً — بناءً بسيطاً ، يقوم أساساً على الموضوع المأخوذ من الحياة العامة والواقع الاجتماعي[3] ، ويعتمد

(١) ظل الباحثون يتجادلون طويلاً حول الشخصية والموضوع ، وأيهما أسبق في الوجود عند المؤلف الدرامي ، وكان مثار النزاع هو . هل يبتكر المؤلف الشخصيات أولاً ثم يُعِدُّ لها الموضوع أم يوجِد فكرة الموضوع أولاً ثم يبتكر لها الشخصيات ؟ ولقد حسم الإغريق هذا الأمر في مسرحهم منذ البداية بقول أرسطو (فقرة ١٤٥٠ أ ٢٠-٢٤ ، ٢٨-٣٩) :

« إن الدراما هي الفعل وليست الشخصية ، ولو وجدت الشخصية وغاب فعلها لما كانت هناك دراما . « الشّخصيات — إذاً — تأتي في المرتبة التالية بالنسبة للقصة (أي الموضوع) .

قارن أيضا :

A. T. Murray: Plot and Character..., T. A. P. A., XLVII (1916), pp. 50 sqq.

(٢) Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. III/2, pp. 407-408.

(٣) يخبرنا أرسطو في معرض حديثه عن الفرق بين الشعر والتاريخ ، وأيهما أكثرُ فلسفةً من الآخر (فقرة ١٤٥١ ب ١١-١٤) أن الكوميديا كفنٍّ مدوّن شعراً مثل التراجيديا تحدّد كل شخصية في المسرحية باسمها ، وأنه ما إن يقوم مؤلفها بتركيب تفاصيل أحداثها محتملة الوقوع حتى يحدد أسماء شخصياته . ومعنى =

على المشاهد الجدلية التي تحقّق عنصر الفكاهة .

أمّا في الكوميديا الحديثة المناندرية فكان البناء الدراميُّ لا يعتمد على الموضوع ذي الفكرة الرئيسية ؛ بل على الشخصية ذاتِها ، وعلى ما تخلقه من تناقض بتصرفاتها ، يؤدّي إلى الإضحاك على مواقفَ اجتماعيةٍ متضاربة . ولم تكن الكوميديا المناندرية تعتمد فقط في بنائها الدراميّ على التناقض في تصرفات الشخصية ؛ بل كانت تعتمد كذلك على المشاهِد التمثيلية التي يضع الكاتب تصميمها للتّنويع والتّفريع في موضوع مسرحيته ؛ بحيث تتيح له أن يُظهر للمُشاهِد شخصياتٍ نمطيةً فكاهية مثل شخصية الطفيلي أو المتفاخر أو العبد الماكر وغيرها .

ولقد برع ماناندروس في رسم شخصياته بسرعة ومهارة ، ونجح في الوقت نفسه في خلق الارتباط بين كل شخصية والشخصيات الأخرى بطريقة محكمة ومتقنة ؛ بحيث تبدو العلاقة القائمة بين الشخصيات طبيعيّة . وكان موفّقاً أيضاً في إظهار التناقض بين فِعْلِ كل شخصية والشخصية المقابلة لها : الصفاقة مثلاً في مقابل الأدب الجمّ ، والسذاجة في مقابل المكر والدّهاء .. وهكذا .

الأساسُ – إذاً – في بناء الكوميديا الحديثة دراميا هو الشخصية إلى جانب حبكة المكيدة ، في حين يقوم في الكوميديا القديمة على الموضوع ، أما في مسرحنا الحديث والمعاصر فيقوم على عرض مشكلةٍ ما .[1]

= هذا القول إن الكوميديا كفنٌ درامي ينبغي أن يتحدّد فيها دور كل شخصية وكذلك اسمها ، وتحديد الاسم هدفه جعل المحتمل مقنعاً والممكن واقعاً حتى تتحقّق للدراما أهمُّ صفاتها وهي الواقعية : واقعيةُ الأسلوب ، و واقعيةُ الأداء ، و واقعيةُ المحتوى والمضمون ، و واقعيةُ المحاكاة . فإذا قلنا : إن بناء الكوميديا الدراميَّ يعتمد على الموضوع المأخوذ من الحياة العامة والواقع الاجتماعيُّ فمعنى هذا : أن المؤلف الكوميدي كان يُضيف بهذا بُعْداً واقعيا جديداً إلى الأبعاد السابقة .

(1) R. Harriott· Op. Cit, pp. 209-210; Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. VI, p. 372

ولأن الكوميديا تُثير المتفرج وتدفعه للضحك فإن مؤلفها يندفع أحياناً وراء رغبة الجماهير ، ويضحّي بالبناء الدرامي في سبيل إمتاع المُشاهِد وسماع ضحكاته وهي تملأ المسرح ، ولهذا يُحذّر أرسطو الكُتّاب من الاندفاع وراء تلك الرغبة فيقول :

« ومن الكُتّاب فريقٌ دأب على الانقياد للجماهير ، وعلى إخضاع (الدراما) تبعاً لرغباتهم ؛ ولكن هذا الأمر لا يحدُث دوماً في التراجيديا ؛ بل هو شائع في الكوميديا . ففي الأخيرة نجد على سبيل المثال أن أوريستيس وأيجيستوس قد يتحوّلان من العداوة الشديدة إلى الصداقة في آخر الأمر ، وبذلك لا يُقدِم أحدهما على سفك دم الآخر . »[1]

فالخطأ كلُّ الخطأ أن يضحي الكاتب بفنه بُغْيةَ تسوُّل ضحكات المتفرجين ، وأن يضحي بالبناء الدرامي لمسرحيته نظيرَ سماع القهقهة تملأ ربوع المسرح ؛ فليس غرض الدراما الإمتاع دون حدودٍ ، بل الإمتاع المستمد من المواقف والأحداث . ولا ينبغي أن يكون المسرح للجمهور كمثل المضحِك بالنسبة للملك ، بل ينبغي أن يكون هدف المسرح موضوعيا ، وأن يكون الإضحاك فيه وسيلة لذلك الهدف ، ولكن هذا موضوع آخر سيناقش تفصيلاً في حينه .

سابعاً – الشخصيات ethe

كانت الكوميديا القديمة تركّز على الموضوع بأكثرَ من تركيزها على رسم الشخصية ، ولذا كانت شخصياتها – سواء تلك التي تعبّر عن أشخاص حقيقيين أو التي تجسّد معاني عن طريق الرمز – مجردَ « كاريكاتير » نمطيٍّ ؛

---

(١) أرسطو ، فقرة ١٤٥٣ أ ٣٤–٣٩ . والتحوّل الذي ألمح إليه أرسطو من العداوة إلى الصحبة مخالفٌ للحقيقة التاريخية كما وردت في الأساطير ؛ فضلاً عن أنه مخالف أيضا لبناء الشخصية (في التراجيديا) ، لأن الشخصية – كما سبق القول – لا ينبغي أن تغير سلوكها فجأة وبدون دافع من العداوة إلى الصحبة والصداقة .

بمعنى أنها لم تكن شخصياتٍ إنسانيةً مسئولة عن تصرفاتها وسلوكها كالتي تعودنا رؤيتها في التراجيديا ، فشخصيات التراجيديا ذاتُ مواقف صُلْبة ثابتة نتيجة لفكرها وإرادتها القوية ، أمّا شخصيات الكوميديا فهي ذات مواقف متغيرة مذبذبة ، وقلّما تُصِرُّ على موقف بعينه نتيجةً لقصور فكرها وغياب إرادتها .

كانت شخصيات الكوميديا القديمة – إذاً – مجرد تفسيرٍ رمزيٍ للفكرة الكوميدية ، ولم تكن لها أبعادُ أو أعماق الشخصية التراجيدية : فنجد على سبيل المثال أن شخصية ديموس Dêmos (الشّعب) في مسرحية « الفرسان » ترمز إلى الشعب ، لذلك صورها أريستوفانيس على أنها رجل عجوز ساذَج غِرٌّ ، يتلاعب به العبيد الأشرار الذين يرمزون لرجال السياسة ، وأن شخصية پلوتوس Ploutos (الثّروة) في المسرحية التي تحمل نفس الاسم تجسّد المعنى اللفظيَّ للثروة ، لذلك صوّرها الكاتب بشيخ أعمى لا يعرف كيف يهب المال لمن يستحقه [1] ، وأن شخصية ديكايوپوليس Dikaiopolis في مسرحية « أهل أخارناي » ترمز إلى المُواطن العادل ، لذلك صورها الكاتب بمواطن عادل ذي نظرة حصيفة ، يسعى للسلام تجنباً لشرور الحرب و ويلاتها .

وثَمّة شخصياتٌ أخرى يستمدُّها الكاتب من الواقع ، وكانت هذه عادة بسيطةً في رسمها ، وتجسّدُ فور ظهورها الفكرة الكوميدية الأساسية ، مثل شخصية سقراط في مسرحية « السُّحب » التي حُوِّرت وعُدِّلت عن شخصيته الحقيقية بحيث تلائم المغزى الكوميديَّ ، وشخصية يوريپيديس أو أيسخيلوس في مسرحية « الضفادع » ؛ حيث صوّر الكاتبان الكبيران وهما يتنازعان على

(١) كان أريستوفانيس مُغرماً بتجسيد المعاني في شكل شخصيات ، ولو حللنا الأسماء التي منحها لشخصيات مسرحياته تحليلاً لغوياً لوجدنا أنها ترمز لمعنًى تجسّده الشخصية ، فعلى سبيل المثال نجد أن شخصية ستربسيادس Strepsiadês في مسرحية « السُّحب » يدلُّ اسمها على المراوغة ، وهو المعنى الذي تجسده الشخصية ، كذلك فيلوكليون Philokleôn في مسرحية « الزنابير » يدل اسمه على أنه المُحِبُّ لكليون ؛ لأنه كان فعلاً مغرماً بالديماجوجي الأشهر كليون . والأمثلة على ذلك تفوق الحصر .

عرض التراجيديا بصورة هَزْلية مؤسسة على الواقع التاريخي ، وشخصية ديونيسوس أو هيراكليس في نفس المسرحية ، حيث صُوِّر الأول بصورة تُطابق التُراث الأسطوري ، والثاني بتجسيد خاصية واحدة من خواص شخصيته الأسطورية وهي نَهَمُه وشَراهتُه .

وهناك أيضاً شخصياتٌ أخرى عامة مستمَدَّة من الحياة ، ولكنها تجسِّد خُلُقاً اجتماعيا سائداً ، مثل شخصية ستربسيادبس في مسرحية « السحب » التي تجسِّد الغباء الريفيَّ المختلط بالمكر والقِحَة في بعض الأحيان ، وشخصية بافلاجون Paphlagôn في مسرحية « الفرسان » التي تجسد ألاعيب الدهماويين من رجال السياسة خصوصاً ألاعيبَ الديماجوجي كليون .

أمّا الكوميديا الحديثة فكانت شخصياتها – عادةً – نمطية [1] ؛ بمعنى أنها تجسيد لأنماط من العلاقات الاجتماعية . والشخصية النمطية تقدم نماذج مبالغاً في رسمها لأفراد من المجتمع ، مثل العجوز الشاكي ، والعبد الماكر ، والأكول الشَّرِه ، والبخيل والمتفاخر والطفيلي ، والمتملِّق والانتهازي ، والمحظية .. إلخ ، وكانت تلك الشخصيات النمطية تتكرر تقريباً بنفس الصورة وبنفس المواصفات في كل مسرحية . وكان المشاهدون في كثير من الأحيان لا يعرفون كلَّ تلك الشخصيات النمطية عن طريق خبراتهم الاجتماعية وتجاربهم الخاصة ؛ بل كانوا يتعرَّفون عليها عن طريق العرض المسرحيِّ فقط ؛ لذلك فإذا استطاع المؤلف رسم تلك الشخصيات بمهارة وإتقان مبيناً صفاتِها السيئة ،

---

(١) هناك مَنْ يخلط ما بين الشخصية « النَّمطية » والشخصية « الإنسانية » ، ولكننا هنا نوضِّح أن الأولى شخصية ذاتُ « نَمَطٍ » ثابتٍ تحت كل الظروف ، ويمكن تقديمها في أية مسرحية كوميدية دون تغيير كبير، ولذلك يمكن القول بأنها قد غدَت « نمطاً » . أمّا الثانية فهي شخصية تعمَّق الكاتبُ في سبر أغوارها وبنائها تعمُّقاً كبيراً مثل شخصيات التراجيديا الإغريقية ، أو شخصيات شكسبير ، فغدت « إنسانيةً » عالمية تتجاوزُ الزمن واللغة والفواصل والحدود ، وأصبحت « نمطاً » يحتذيه مؤلفو الدَّراما ، وكلمةُ « نمط » هنا هي التي تؤدي للخلط بين النوعين .

ومَظهراً تخبطَها في التصرفات والنقائص التي تنحدر إليها — فإن المشاهدين سيسخرون من تلك النقائص ويحاولون تجنُّبها مستقبلاً بعد أن يضحكوا على مَنْ قاموا بها ؛ ولكن إذا لجأ المؤلف إلى التَّهويل والمبالغة في رسم تلك الشخصيات النمطية فإن ذلك سوف يُحدِث أثراً عكسيا في المشاهدين ، وبدلاً من إدانتهم لسلوك الشخصية الهابط سيأنسون لها ، وربما يتولَّد لديهم إعجابٌ خفي بها ، وهذا هدف لا يتفق ومغزى الكوميديا بحال من الأحوال .

وثَمَّ خطأً آخرُ يقع فيه كُتَّاب الكوميديا يهمني توضيحُه (١) ؛ لأنه شاع لدينا وانتشر ، فبعض كُتَّاب الكوميديا يَلجَئون إلى تصوير الشخصية النَّمطية على أنها فرد ذو « نَقْصٍ » لا فردٌ ذو « نقيصة » ، فيظهرون لنا على المسرح ذوي العاهات والمشوَّهين كي نسخر منهم ، ونضحك لمرآهم ، وهذا يؤدِّي إلى نقيض المغزى الكوميديِّ تماماً ؛ لأن الكوميديا تهدِف إلى إضحاكنا على « النقائص » لا على « النقص » : فالأولى خطأً يقع فيه الإنسان وهو عنه مسئول ، أمَّا الثاني فلا يد للإنسان فيه ، ولا يحاسب عليه ؛ لأنه ليس من صنعه . والضحك على الأولى ليس هدفه الإعجابَ بها بل غايته تغييرها لأنها أخطاء ، أمَّا الضحك على الثاني فمعناه أننا متجرِّدون من الإنسانية قساةُ القلوب ؛ لأننا نسخر ممن حُرِموا كمال الخِلْقة والمشوَّهين . ثم إن محاكاة الأولى (النقائص) وَفْقاً لتعريف الكوميديا عند أرسطو تبعثُ على الضحك لا على الألم ، أمَّا محاكاة الثاني (النقص) فتسبِّب الألم وتجلِبُ التهلُكة ، وهو ضد تعريف المعلم الأول .

---

(١) لو جاز لي أن أنقد ما يُقدَّم على مسارحنا من كوميديات في هذه الآونة لقلت : إن الكُتَّاب يُصرُّون إصراراً على إضحاك المتفرج ، ولو أدَّى ذلك إلى ضياع مغزى الكوميديا نهائيا ، وإنهم يتبارَوْن فيمن يُضحِك منهم الجمهورَ أكثر وقت ممكن . وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت شخصياتُ الكوميديا التي كان من المفروض أن تجعل المشاهِد يشمئزُّ من سلوكها الهابط — موضعَ إعجاب من الجماهير كبيرهم وصغيرهم . ومعنى ذلك على المدى البعيد أن التصرفاتِ الهابطة ستصبح هي النموذج المستحوِذ على الإعجاب ، ما دمنا نجعل النجم الكوميديَّ عظيماً لمجرد أنه « بهلوان » أو خفيفُ الظل يُجيد التَّكفت والتعليقات ، ولا يهم إطلاقاً أن يكون هناك مغزًى للكوميديا أو لا ، وما دام المؤلف نفسُه يصرُّ على تملق الجمهور والتزلُّف للنجوم .

مُجمَلُ القول أن الشخصية في الكوميديا القديمة كانت وسيلةً لتفسير وتجسيدِ فكرةِ الموضوع الكوميديّ ، في حين أنها في الكوميديا الحديثة غاية في حدّ ذاتها ، يتم عن طريقها توضيحُ وإيصال المغزى الكوميديّ .

ولو قلنا إن الكوميديا القديمة هي كوميديا الموضوع أو كوميديا الفكرة فإن الشّخصية هي تجسيد الفكرة ، كذلك لو اعتبرنا الكوميديا الحديثة كوميديا الشّخصيات فإن قِوام الموضوع هو أفعالُ الشّخصية وتصرُّفاتها ؛ بحيث تصبح الشخصية أيا كان حجمُ الدّور الذي تؤديه ، وأيا كانت الأهمية المُعطاة لها ، مرتبطةً تماماً بموضوع الكوميديا .

ثامناً – دور الجوقة

كان عدد أفراد الجوقة في الكوميديا ٢٤ فرداً ، نصفهم من الرجال ونصفهم من النساء [١] ، وكانوا يرتدون ملابس تُظهرهم أحياناً في صورة غير آدمية كطيور أو ضفادع أو زنابيرَ أو سُحب ، [٢] كذلك كانوا يقومون بالرقص إلى جانب الغناء ، وكانت الرقصة الشائعة في الكوميديا هي رقصة السُّكارى kordax .

ويختلف دور الجوقة في الكوميديا عنه في التراجيديا : فالجوقة في الكوميديا أكثرُ تنوعاً في دورها ، وأكثر جرأةً في مواقفها ، ولم يكن الأمر

(١) كان الرجال في المسرح الإغريقي هم الذين يقومون بتمثيل أدوار النساء سواءً في التراجيديا أو في الكوميديا .

(٢) إلاّ في ارتداء الجوقة لهذا الزّي الغريب ما يمكن تفسيره على أنه تصويرٌ للجو الخيالي في الكوميديا ، وعلى أن هذا الفنّ كان يلجأ دوماً لِعالم الفانتازيا phantasia كي يجد فيه حلاً عجز عن إيجاده في واقعه الاجتماعيّ . قارن :

Istoria tou Ellênikou Ethnous, Vol. III/2, p. 359.

حيث يرى الباحث أنه إلى جانب السبب الآنف الذكر فإن هذا الزّيّ يفسر سلوك أفراد الجوقة وتصرُّفاتها بوجهٍ عام في المسرحية .

مقتصراً على غنائها لأحد الأناشيد ؛ بل كانت حركةُ أفرادها تكثُر وتتنوَّع ، وحديثُهم يطول ويتشعب ، وإن كانت الفواصل الغنائية في الكوميديا تبدو من الوهلة الأولى أقلَّ ترتيباً وأقصرَ طولاً من مثيلتها في التراجيديا .»[1]

ولقد كانت الجوقة في التراجيديا تهدِّئ من روع الشخصيات ، وتصلح ذات البين فيما بينها ، وتحاول كبح جماح غضبها ؛ على حين كانت في الكوميديا تثير الشخصيات ، وتحمِّس بعضها ضدَّ البعض الآخر .

كانت الجوقة في التراجيديا تتعاطف مع مَنْ حلَّ عليه العقاب ، ولا تُبدي شفقة نحو المتغطرس ؛ لكنها كانت في الكوميديا تنحاز إلى صف المنتصر أيا كانت صفاته ضدَّ المهزوم أيا كان موقفه السابق .

كانت الجوقة في التراجيديا رزينةً عاقلة هادئة في قولها وحركتها ؛ لكنها في الكوميديا أوفرُ نشاطاً وأكثرُ فاعلية ؛ فهي لا تكف عن الغناء والرقص طوال المسرحية ، وكانت تتحدَّث مباشرة للجمهور لِتَعرض عليه عدة أمور هامة ، تهمه وتوضح له خصائص المسرحية .

كانت الجوقة في التراجيديا تربط بأناشيدها وأحاديثها بين مَشاهِد المسرحية وأحداثها ؛ لكنها في الكوميديا تَفْصِلُ بأغانيها بين الأحداث أكثرَ مما تربط : فعند دخولها المسرح في الكوميديا لا يكون هناك ارتباط بين المشهد المسرحيّ وأغنيتها ، ويكون دورها عند الدخول أن تشترك توا في الحوار الدائر أو أن تغنّي أغنية بسيطة لا علاقة لها بالأحداث .»[2]

ويجدر بي أن أقوم بتفسير نقطتين من النِّقاط السابقة : الأولى خاصة بانحياز الجوقة لصفِّ المنتصر ، والثانية – خاصة بِخفَّة الجوقة وحركتها الدائبة وبُعدها عن الوقار والاتزان .

---

(١) Ibid., p. 109.

(٢) R. Harriott: Op. Cit., pp. 204-205.

وعن الأولى يمكن القول بأن في انحياز الجوقة للمنتصر على طول الخط ما يدل على أن المنتصر يمثل الإرادة القويّة ، الأمرُ الذي ينقص الشخصياتِ الكوميدية . وبما أن هدف الكوميديا هو النهوض بهذه الإرادة وتقويتُها فإن انحياز الجوقة لأصحاب الإرادة القوية أمرٌ طبيعيٌ فضلاً عن أنه موقف له دلالة عميقة ومغزًى فلسفيٌ .

أمّا عن النقطة الثانية فبوسعنا القول بأن خِفّةَ الجوقة وضحكاتها وبُعدَها عن الوقار والاتزان يجعل المُشاهِد يحسُ بأنه أمام فكاهة ومعالجة كوميدية ، مهما بدا من جِدّيَّةِ التأليف ، وأنّ صخب الجوقة وأقنعتها الغريبة خياليةً كانت أو مضحكة ، وتعليقاتها البعيدة عن السياق — يجعلنا نقتنع كنظارة بغياب العقل والإرادة عن شخصيات الكوميديا ، وأنها شخصيات كما يقول أرسطو أدنى من الإنسان العاديّ في تصرفها وفي فكرها .

وكانت الجوقة في الكوميديا القديمة إلى جانب هذا كله تقوم بإلقاء خِطاب مباشر إلى الجمهور يُسمّى parabasis ، وهو خطاب مطوّل تنتفي فيه عن الجوقة شخصيتُها المسرحية ، ذلك أنها تتحدث فيه إلى الجمهور معلّقةً على أحداث تهمّه أهميةً مباشرة ، مع أن أهميتها للمسرحية قد لا تكون بادية للعيان ، بل ربما لا توجد بينها وبين موضوع المسرحية صلةٌ من نوع ما . ويأتي هذا الخطاب في نقطة فاصلة من أحداث المسرحية ، وتقوم الجوقة فيه بالحديث لا بالغناء ، ومن ثَمّ تنتفي عنها صفتُها الأساسية ، ولذلك فإن هذا الجزء لم يكن يُنظّمُ بالأوزان الغنائية المعتادة بالنسبة لأغاني الجوقة ؛ بل كان المؤلف يكتفي بنظمه نَظْماً عاديا شبه مُقَفّى .[١]

أمّا في الكوميديا الحديثة (المناندرية) فقد قلّ العنصر الغنائي إلى أدنى حدٍّ ، واضمحلَّ دور الجوقة إلى الدرجة التي كادت فيها لا تشترك في الحوار ،

---

(١) Istória tou Ëllênikou Ethnous, vol. III/2, p. 409.

كذلك اختفى خطاب الجوقة parahasis تدريجيا بحيث لم يعد لها مِنْ دور تؤديه سوى بعض الفواصل الغنائية البسيطة التي تقوم بإنشادها بين الفصول .

لقد اختفت الجوقة تقريباً من الكوميديا الحديثة ، وكان السبب في هذا أن هذا النّوع من الكوميديا الإغريقية قد اقترب كثيراً من الدّراما الحديثة والمعاصرة، وأصبح الشّعر الذي تُنظم به أقربَ إلى النثر منه إلى الشعر .

إن اضمحلال دور الجوقة يُعزى إلى التطور السريع للكوميديا ، وإلى اقترابها من واقع العصر ، وإلى بُعدها عن أصولها القديمة ، وفقدانها للشاعرية التي اتّصفت بها الكوميديا القديمة .(٦)

لقد كانت الجوقة عَصَبَ الدّراما القديمة بفرعَيْها ، وكان ازدهارها مرتبطاً بازدهار المسرح الإغريقيِّ القديم ، وحين صارت إلى زوال صار المسرح الإغريقي نفسُه إلى زوال ، ولم تقم له قائمة بعد مناندروس .

تاسعاً — مواقف الضّحك وفلسفته

هناك سؤال يطرح نفسَه دائماً خصوصاً في مجتمعنا هذه الأيام مؤدّاه : ما هي فلسفة الضحك إن كانت له فلسفة ؟ ولماذا لا يكون الضحك في حدِّ ذاته هدفاً ؟ وإلا فلماذا تهتمُّ الكوميديا بأن تكون الموضوعاتُ التي تعالجها قادرةً على إيجاد العنصر الفكاهي لدى المُشاهِد ؟

وفي رأينا أن الضحك في الكوميديا له فلسفته الخاصة ، وأنّه ليس غايةً تهدف إليها الكوميديا ، بل وسيلةٌ تحقّق بها غايتها فحسْبُ . ولكنْ قبل أن نبرهن على ذلك يجدر بنا أن نوضح كيف ينبعث الضحك ، وكيف تنتج الفكاهة .

يخبرنا مؤلف المقال الهام عن الكوميديا Peri Kômôdias ، الذي سبقت

---

(٦) Ibid, vol. VI, p. 372.

الإشارة إليه ، أن الضحك ينبعث إمّا من اللفظ lexis وإمّا من الموقف pragma . وينقسم الضحك المنبعث من اللفظ إلى سبعة أقسام ، نوردها فيما يلي مع التعليق عليها .[1]

١ - من التّشابه homonymia

أي بواسطة الألفاظ المتشابهة في نطقها ، ولكنها مع ذلك تعبّر عن معانٍ مختلفة تبعث على الضحك . مثال ذلك في لغتنا العربية : عين ماء ، وعين إنسان . الثّرى وهو الرماد ، والثّريّ وهو الغنيّ ، الحُبّ وهو العاطفة ، والحَبّ أي المحبوب .. إلخ .

٢ - من الترادف synônymia

أي بواسطة لفظين مختلفين لهما مدلول واحد ، أو يعبّران عن معنًى واحد. مثال ذلك : النور والضياء ، الدُّجى والظلام ، الرّكض والجري ، الوثب والقفز، القلب والفؤاد ، العقل واللُّب ، البهجة والسرور ، الناس والبشر .. إلخ .

٣ - من الثرثرة الحمقاء adoleschia

أي بواسطة التكرار المُملّ لعدد من الكلمات أو الجمل المتراصّة والمتتابعة ، ومثال ذلك ما يمكن أن نراه وبكثرة في مسرحنا الكوميديّ المعاصر ، حيث تلجأ شخصيةٌ ما في المسرحية إلى الإضحاك عن طريق الثرثرة الحمقاء .

٤ - من التّلاعب بالألفاظ parônymia

سواء عن طريق الزيادة prosthesis أو النُّقصان aphairesis . وكمثال

---

(١) J. A. Cramer: Anecdota Graeca, vol. I (1839), p. 404.

والتعليقات التي نسوقها مع كل قسم ليست سوى محاولة بسيطة من جانبنا لشرح مدلول اللفظ الإغريقي كما جاء بالمقال ، لأن مؤلف ذلك المقال أورد الأقسام دون شرح ولا أمثلة ولا تعليق ، تاركًا للقارئ استنتاجَ وفهمَ كلّ قسم منها كما يرى .

للتلاعب بالألفاظ عن طريق الزيادة ، نجد أريستوفانيس في مسرحية « برلمان النساء » يطلق اسماً طوله سبعة أبيات على أحد أصناف الطعام في الوليمة الجماعية التي دُعيت إلى حضورها الجوقة في ختام المسرحية .[١] أمّا المثال على التلاعب بالألفاظ عن طريق النُّقصان فيمكن أن نجده في مسرحية « الضفادع » لنفس الكاتب ، حيث يترتب على حذف حرف هو a من كلمة galêna (بمعنى الهدوء) أن تصبح الكلمة galên (أي الهِرّة) ويؤدّي هذا إلى قلب المعنى الجادّ إلى معنًى فكاهيّ .[٢]

٥ — من التّصغير hypokorisma

أي بواسطة استخدام صيغة التصغير من اللفظ ، مثال ذلك استخدامُ أريستوفانيس في مسرحية « السُّحب » لاسم الفيلسوف سقراط في صيغة التصغير Sôkratidion (سقيرطي أو سقراطي الصغير) ، وجَعْلُهُ الأب ستريبسياديس ينادي به الفيلسوف مِراراً في سذاجة تثير الضحك .[٣]

٦ — مِن قلْبِ الألفاظ exanallagê

سواء بالصّوت phônê أو بالإيماءة homogenês (أي التعبير عن معنى اللفظ بالحركة والإشارة) ، مثالُ ذلك ما نجده في مسرحية « الضفادع » من وصف للإله بان Pan ربِّ القطعان والرُّعاة بالصفة kerobatas التي تعني السائر فوق قِمم

---

(١) Aristophanês: Ekklêsiazousai, ll. 1169-1175.

(٢) idem, Batrachoi, 1.303.

وكان هيجيلوخوس Hêgelochos الممثل الأول prôtagônistês ، أثناء عرض مسرحية أوريستيس ليوريبيديس عام ٤٠٨ ق. م. قد نطق خطأً كلمة galêna (البيت ٢٧٩ من المسرحية) على أنها galên (مغيّراً النبرة من الـ a إلى الـ ê) فترتّب على ذلك أن تغيّر معنى البيت : « ذلك أنني أرى من جديد « هدوءاً » وسط الأمواج » إلى : « ذلك أنني أرى من جديد « هِرّة » وسط الأمواج » . ولقد استغل أريستوفانيس هذه الهفوة ، وأورد هذا البيت في مسرحيته « الضفادع » على لسان كسانثياس ليحقّق بها إحدى فكاهاته .

(٣) Aristophanês: Nephelai, ll. 227, 237.

التلال ، أو ذا الأقدام المقرونة (الحوافر) ، لكنها قُلبت في المسرحية عن طريق الإيماءة لِتَعني ذا القرون (بالمعنى السّيّئ) .[١]

٧- من شَكْل الكلمة schêma lexeôs

أي باستخدام أساليب لغوية مضحكة ، سواء من النّحو أو من تركيب الكلام.[٢] والأمثلة على ذلك كثيرة في مسرحية « السُّحب » لأريستوفانيس .[٣]

أمّا الضّحك المنبعث من الموقف فينقسم إلى ثمانية أقسام هي :[٤]

١- من التّماثل homoiôsis

سواء مماثلة الأحسن بالأسوأ chrêsis pros to cheiron ، أو الأسوأ بالأحسن (أي العكس) chrêsis pros to beltion ، مثال ذلك مماثلة كليون الزعيم الديماجوجي بالخنفساء ، أو مماثلته بالمدقّ في مسرحية « السلام » لأريستوفانيس .[٥] كذلك مماثلة العبد بالسيد في معظم مسرحيات الكوميديا الحديثة خصوصاً مسرحياتِ مناندروس .[٦]

٢- من المخاتلة apatê

مثال ذلك ما حدث في مسرحية « الضفادع » حيث كان من المتوقع أن يعود الإله ديونيسوس بالشاعر المسرحيّ يوريبيديس من عالم الموتى إلى عالم الأحياء ، لكنه لجأ إلى المخاتلة وعاد بدلاً منه بالشاعر المسرحيّ أيسخيلوس .[٧]

---

(١) Idem, Batrachoi, l. 530.

(٢) Cf. L. Cooper: The Poetics of Aristotle. Cornell Univ. Press (1956), pp. 70-71.

(٣) Aristophanês: Nephelai, ll. 636 sqq.

(٤) J. Cramer: Op. Cit., p. 404.

(٥) Aristophones: Eirênê, ll. 47, 269-270.

(٦) L. Cooper: Op. Cit., p. 71.

(٧) Aristophanês, Batrachoi. l. 1471; L. Cooper: Op. Cit., p. 71.

٣- من المُحال to adynaton

مثال ذلك التّشبيهُ الذي ورد في مسرحية « السلام » على لسان تريجايوس : « لا لن تمنحك شيئاً قبل أن يتزوج الذئبُ شاة ! »[١]

٤- من الممكن وغير المتناسق to dynaton kai anakolouthon

مثال ذلك قيامُ ديونيسوس في مسرحية « الضفادع » بوزن الشعر بالميزان .[٢]

٥- من غير المتوقع[٣] to para prosdokian

مثال ذلك قولُ الميت (الجثّة nekros) الذي رفض في مسرحية « الضفادع » حَمْلَ متاع ديونيسوس ، لأن الأخير ساومه في الأجر ، وبدلاً من أن ينقُدَه دراخمتين عرض عليه أوبولين فقط ، فصاح الأول مستنكراً : « لا أرضى بهذا ولو بُعثتُ الآن حيا ! »[٤]

٦- من استخدام الرّقص الصّاخب to chrêsthai phortikê orchêsei

مثال ذلك استخدامُ أريستوفانيس لرقصة السُّكارى kordax في ختام مسرحيته « الزنابير » وهي رقصةٌ صاخبة ماجنة بوجه عام .[٥]

---

(١) Aristophanês: Eirênê, ll. 111-112.
ويسوق L. Cooper (Op. Cit., p. 71) مثالا آخر من الإنجيل حيث يقول المسيح عليه السلام . « إن مرور جمل من ثقب إبرة أيسر من أن يدخل غني إلى ملكوت الله . » انظر عن هذا القول :
P. N. Trempela, E. Kainê diathêkê, Athênai (1969), to kata Markon, x, 25; to kata Loukan, xviii, 25.

(٢) Aristophanês: Batrachoi, ll. 797 sqq.; L. Cooper: Op. Cit., p. 72.

(٣) وهناك قسمٌ آخرُ أورده L. Cooper في كتابه تحت اسم « امتهان قَدْر الشخصية » (Op. Cit., p. 72) وتحت رقم (٧) في أقسام الضحك المنبعث من الموقف . غير أني لم أجد لهذا القسم وجوداً في النص الذي نشره J. A. Cramer عام ١٨٣٩ .

(٤) Aristophanês: Batrachoi, l. 177.
وفي هذا تهكّم على قول الأحياء : « لا أرضى بهذا ولو لقيت حتفي ! » وهي لمحة ذكية من أريستوفانيس تدلُّ على قدرته الكوميدية .

(٥) Idem, Sphêkes, ll. 1485 sqq

٧- من اختيار الأسوأ حينما تسنح للشخص فرصة الحصول على الأعظم

hotan tis tôn exousian echontôn pareis ta megista phaulotêta lambanê

مثال ذلك رفضُ الشيخ فيلوكليون في مسرحية « الزنابير » تغيير تصرّفاته السيئة التي حاول ابنه إبعادَه عنها ، وكانت النتيجة انغماسَ الشيخ في الشراب وازديادَ خُلُقه سوءًا وتصرفاتِه انحدارًا .[١]

٨- من عدم ترابط الألفاظ وانعدام تناسقها

hotan asynartêtos ho logos ê kai mêdemian anakolouthian echôn

مثال ذلك قولُ ستربسياديس في مسرحية « السُّحب » لسقراط : « إذا اشتريت امرأة تمارس السحر من إقليم ثساليا ، وأنزلت القمر ليلاً من السماء وحبسته في علبة مستديرة كالمرآة واحتفظت بها على الدوام (فسوف أتخلص من دفع فائدة الديون التي تثقل كاهلي) ».[٢]

وبالإضافة إلى تلك الأقسام الثمانية التي ذكرها مؤلف المقال ، يمكننا أن نتحدث عن ثلاثة مواقف أخرى ، ينتج عنها الضحك على اعتبار أن هذه المواقف الثلاثة ذاتُ أهمية في الكوميديا قديمها وحديثها ومعاصرها .[٣]

(أ) من الشعور بالتفوّق

وذلك حينما نرى الشخصيات التي أمامنا تجهل ما نعرفه ، ولا تدري بما يُدبَّر ضدها من خصومها ، فتتصرّف دون حذَر أو فِطنة ، غافلةً عما سيحلّ

---

(١) Idem, Sphêkes, ll. 1449 sqq.

(٢) Idem, Nephelai, ll. 749-752.

(٣) اخترت هذه المواقف الثلاثة للأسباب الآتية : (أ) لأن الضحك فيها مرتبط بفكرة ينتج عنها ، بحيث يمكن اعتباره نتيجةً تؤدّي إليها مقدّمات . (ب) لأنها تتضمن في داخلها كثيرًا من المواقف المؤدية للضحك التي لا داعي للإفاضة في شرحها لأنها فرعية أو جزئية . (جـ) لكونها مواقف مرتبطة بفلسفة الضحك ومغزى الكوميديا بشكل أكثر ارتباطًا من أي مواقف أخرى ، كما ستوضح عند تفصيل كل منها .

بها . ولكن المُشاهِد الذي يعلم مسبَقًا بما سيحدث من تدابيرَ يشعر بتفوُّقه على الشخصيات الكوميدية ؛ فيضحك لجهلها ، ويتندَّر على سذاجتها . غيرَ أنه لا ينبغي أن يتولَّد من شعورنا هذا بالتفوق شيءٌ أكثرُ من الابتهاج ؛ لأننا نعلم في حين أن الآخرين لا يعلمون ما نعلمه ، وهذا الابتهاج سيدفعنا إلى الضحك من ناحية وإلى التندُّر من ناحية أخرى على ذوي الجهالة أو على مَنْ لا يفقهون .(١)

وحيث إن شخصياتِ الكوميديا أدنى مستوًى من الإنسان العاديّ ؛ فإن المشاهدين سوف يشعرون عند رؤيتهم لأفعال هذه الشخصيات الكوميدية بنوع من السمو ، وسيحسّون بأنه لا يجدر بهم أن ينحدروا إلى سلوكٍ مشابه لسلوكها؛ ذلك أنهم سيدركون أنهم أمام مستوًى من الأفعال يعرفونه لكنهم يترفَّعون عنه بسبب مقدرتهم على الفهم ، أو ذكائهم ، أو قوة إرادتهم . إن هذا الإحساس بالتفوق يدفعنا بوصفنا مُشاهدين إلى السخرية مما نراه من أفعالٍ هابطة ، ومن ثَمَّ يقودنا هذا إلى التفكير في كيفية تجنُّب مثل هذا المستوى المنحدر من التصرُّفات . ومعنى هذا عودتُنا نحن المشاهدين إلى اتِّزاننا البشريّ ، كما يعني أيضًا أن يعود إلينا إحساسُنا بالكرامة والمسئولية .(٢)

---

(١) لو قام مثلاً شخصٌ ما بتدبير حيلة ماكرة ، يبغي بها توريط صديق له في أمر من الأمور ، من أجل أن يسخر منه ، مُتّفقًا على هذا التدبير مع آخرين دونَ عِلْم هذا الصديق ، فإن الأخير سيساق مغمضَ العينين إلى ما تورَّط فيه وهو جاهل بالنتيجة ، في حين سيشعر مدبِّرُ الحيلة ورفاقه الآخرون « بالتفوّق » لمعرفتهم المسبقة بما يحدث ، وسيضحكون ملء أشداقهم على الصديق المسكين الذي صار بعد تورُّطه عن جهالةٍ أضحوكةً ودعابةً . ولستُ أزعم أن هذا مَثَلٌ كوميديٌ ولكنه مثل توضيحيٌ، القصدُ منه إيضاح الشُّعور « بالتفوُّق » لدى المرء في موقف هو فيه يعلم ما يدور في حين أن الآخرين أو بعضَهم لا يعلم ما يعلمه .

(٢) إن الإحساس بالسمو أو « التفوق » في الكوميديا يقابل الإحساس « بالخوف » أو « بالشفقة » في التراجيديا . فالخوف والشفقة يطهِّران المُشاهِد مما قد يتصف به من نوازعَ شرِّيرة ورغباتٍ مسيطرة ، في حين أن الإحساس بالسمو يدفع المُشاهد إلى السخرية من التصرفات الهابطة التي قد ينحدر إليها ، ومن ثَمّ إلى محاولة تجنُّبها . وبمعنى آخر تطهيرٌ نفس المُشاهد من النقائص التي يجمل به ألا يتردَّى فيها . التراجيديا — إذًا — تطهير لنوازع الشر الناجمة عن التَّسلط والغطرسة والصَّلف ، في حين أن الكوميديا تطهير للنفس من مواطن الضعف الناجمة عن غياب الإرادة والقصُور في الذاتية واضمحلال الفكر .

(ب) من التّناقض

وذلك حينما نحس بوصفنا مُشاهدين بالتناقض بين الفكرة والسلوك ، أو بين ما هو متوقّع وما هو كائن بالفعل . وكان المثل الشائع عن هذا الموقف خصوصاً في الكوميديا الميناندرية هو مَثَل العبد والسيد : فالفكرة التي كانت سائدةً في العصور القديمة عن السيد هي التفوق والسيطرة والسيادة نتيجة القوة والقدرة بدنيةً كانت أو عقليةً ، وعلى النقيض من ذلك كانت الفكرة السائدة عن العبد . لكن لو وَجَد المُشاهد أن السيد يبدو أمامه بليداً أبلهَ ضعيفاً قليلَ الحيلة ، وأن العبد يتلاعب به لأن السيد صار غبيا والعبد أذكى وأقدر — فإن هذا التناقض بين الفكرة التي كان المُشاهِد يتوقّع — بناءً عليها — سلوكاً خاصا والسلوك الذي حدَث فعلاً على النقيض مما توقّعه ، يصبح أمراً واقعاً يؤدّي إلى الضحك .[1]

إن « التّناقض » يَقْلِب رأساً على عقِب فكرتَنا التي اعتنقناها عن كل ما يدور حولنا في المجتمع ، وعادةً ما تكون هذه الفكرة قد رسخت في أذهاننا ؛ لأننا ألفنا رؤية ما حولنا وتعوّدناه ؛ بحيث لم نعد نناقش أسبابه ولا جوهره لنعرف إن كان صحيحاً أو خاطئاً . وإن الكوميديا بإظهارها « للتناقض » ترمي إلى هزّ أفكارنا كما لو كانت تُلقي بحصاة في بركةٍ من الماء الساكن ، فهي تبيّن لنا أن ما هو مألوف ومعتاد ليس بالضرورة صحيحاً ؛ ليس صحيحاً أن كلّ سيدٍ قويٌ مسيطر ، وأن كل عبد ضعيفٌ خانع ، ليس صحيحاً أن الرجل هو المتحكم دوماً وأن المرأة هي الخاضعة على الدوام ، ليس صحيحاً أن التّقاليد المتوارثة ذاتُ قيمة على طول الخط وأن الجديد من الأفكار خطر وهدّام دائماً . لا بدّ إذاً من الهروب من المألوف لأنه يصيبنا بالجمود ، ويُفقدنا قدرتنا على

---

(١) كان هدف الكوميديا تغييرَ الواقع المتدهور ، ولم يكن في الإمكان تغييرُ هذا الواقع إلا بإظهار تناقضه ؛ فالتناقضُ يدفع الإنسان لمراجعة نفسه ، وهو حين يراجع نفسَه يُسلّم بخطئه ، ومن ثمّ يحاول تغييرَ واقعه إلى الأحسن .

التغيير ، ويجعلنا نثق بما هو قائم ، ونركن إليه ، ولا نفكر في نقائصنا ما دامت موجودةً بكثرة ومتفشيةً أو سائدة في المجموع .

إن « التناقض » يوقظنا من سُباتنا لأن الأوضاع التي كنّا نألفها ظهرت لنا على حقيقتها ، وظهر لنا زيفها رغم أنها لانتشارها كانت تبدو وكأنها القاعدةُ وما سواها استثناء[1] ، ولهذا يدفعنا « التناقض » إلى الضحك لأنه يُظهر لنا الهُوّة القائمة بين فكرةٍ كانت سائدةً و واقع يقلِبُ هذه الفكرة ويأتي بعكس مفهومها .

(جـ) من سوء الفهم

وذلك حينما تتحدث شخصيةٌ ما فتفهم الشخصية الأخرى حديثَها فهماً خاطئاً ، ومن ثَمّ تتراكم المواقف الناتجة عن سوء الفهم حتى يتعقّد الموقف ، وحينما يزول سوء الفهم ينجلي كلُّ شيء ، وينزاح الغموض ، وتعرف كلُّ شخصية حقيقة الأمر . ونجد مثالاً على ذلك في مسرحية « قِدْر الذهب »[2] Aulularia التي ألفها الكاتب المسرحي الروماني بلاوتوس ، حيث يدور حوار بين الأب البخيل يوكليو Euclio وجاره ليكونيديس Lyconides نتبين منه أن الجار اعتدى على عفاف ابنة البخيل فايدريا Phaedria ، وأنه جاء ليتزوجها ويصحّح خطأه ، ولكن البخيل الذي ضاع منه كنزُه قبل قدوم الجار بفترة يظن أن الأخير هو سارق الكنز ، وأنه جاء لرده ؛ نظراً لأن الجار ليكونيديس كان يتحدّث عن سلبه لشيء لا يُقدّر بثمن وهو يقصد عفاف الابنة على حين يعتقد الأب يوكليو أنه يشير للكنز ؛ وبسبب سوء الفهم هنا تحدُث مفارقاتٌ

---

(١) انطلاقاً من هذا المفهوم – فيما يبدو لي – ألّف برتولد بريشت مسرحيته المعروفة « الاستثناء والقاعدة » لكي يوضّح أن المجتمع حينما يركن إلى المألوف والسائد يقع في أخطاء جمّة ، ويظلم أفراده ظلماً فادحاً . وأعتقد أنه نجح في إيصال هذا المعنى للمُشاهد عن طريق استخدامه « للتناقض » ببراعة تستحقُّ الإشادة

(٢) من هذه المسرحية اقتبس الكاتب المسرحيُّ الفرنسيُّ موليير Molière مسرحيته المشهورة « البخيل » L'Avare .

مضحكة بين الطرفين إلى أن ينجليَ الموقف فتفهم كل شخصية حقيقة الأمر بحذافيرها .»[1]

إن سوء الفهم يُوَلِّد كثيراً من المفارقات الناتجة عن الخلط ، وعن التّسرُّع في الفهم أو ادِّعائه ، ولذلك حينما نراه يحدث أمامنا لا يمكننا مقاومة الضحك .

مما سبق يتّضح لنا أن الضحك – سواء أ كان ناتجًا عن اللفظ أم منبعثًا من الموقف – له هدف وله غاية تتجاوز الوسائل ؛ انطلاقًا إلى حياةٍ إنسانية أفضلَ ، وإلى سلوك متوازن ، وتصرفات تتفق مع ما للإنسان من منزلة ومكانة في هذا الكون . فليس الضحك في حد ذاته هو الغاية التي يهدف إليها كاتب الكوميديا ؛ بل غايته أن يكون الضحك مرتبطًا بمواقف المسرحية وموضوعها ، وليس الضحك بلا حدود هدفًا للكوميديا بل يكفي المُشاهدين لها الضحكُ المستمَدُّ من الأحداث الدّرامية .»[2]

ولا ينبغي لكاتب الكوميديا أن يقيس نجاح مسرحيته بمقدار القهقهة والضّحكات المجلجلة من الجمهور ؛ بل ينبغي أن يقنَع بالضحك الهادئ أو الابتسام من المشاهدين ، فالكوميديا ليست سيركًا تُعرَض به المساخر التي تدغدِغ الحواسّ ، أو يقهقه فيه الجمهورُ على المهرِّجين والبهاليل (البلياتشو) ؛ بل سياق فني أدبي متكامل يهدف إلى مغزًى عميق .

ويثير هذا سؤالاً في غاية الأهمية مؤدّاهُ : ما هو الفرق بين الكوميديا والهَزْلية farce ؟ ولنسمع إجابة الناقد كوليردج Coleridge عليه : « إن الهَزْلية الخالصة تختلف عن الكوميديا اختلافًا رئيسيا في أنها تعطي لنفسها رُخَصاً في الخروج

---

(١) Plautus, Aulularia, II. 740 sqq.

(٢) ويتفق هذا مع قول أرسطو (عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ ب ١٠–١٤) بأن الإمتاع المطلق ليس الهدف الأوحد للمُشاهِد من الدراما ، فيكفي المشاهد أن يحصل على الإمتاع الملائم للموقف الدرامي والمستمَدّ من طابع الأحداث .

على الموضوع بسبب أو دون سبب . وهدفها من ذلك الإغراب والإضحاك .»[١] ومعنى هذا أن الكوميديا تتضمَّن الهَزْل في بنائها الدراميِّ في حين أن الهزلية لا تستطيع أن تضمن لنا المغزى الكوميديَّ الهادف . إن الهزلية تعتبر ناجحة في نظر مؤلفها لو استطاعت فقط أن تجعل ضحكات النظارة تُجلجل في المسرح ؛ لذلك فهي لا تتطلب من المتفرج إجهـادًا لتفكيره أو انفعالاته ، لأن الضحك فيها لا علاقة له إطلاقًا برسم الشخصية ، ولا ارتباطًا بأبعاد موضوع المسرحية . أما الكوميديا فهي تحقِّق لدى المُشاهِد انفعالاتٍ كثيرةً منها الضحك ، ومنها التعاطف ، ومنها الترقُّب والتشوُّق ، ومنها الشُّعور بالتفوق ، بحيث يشعر لدى مغادرته المسرحَ بالارتياح لأن النظام حلَّ محلَّ الفوضى ، ولأن الفكرة الكوميدية هزَّت مكنوناتِه وأقنعَتْه بجدوى التَّغيير . الضحكُ في « الهزلية » غاية أو هو غايتها الوحيدة على حين هو في « الكوميديا » وسيلة أو هو من أهم وسائلها .

الضحك — إذًا — له فلسفته ، وله مغزاه ؛ وليس صورةً من صور التَّنفيس[٢] أو التَّرويح بقدر ما هو وسيلة للتغيير . الضحك إيجابية وقدرة وتفاؤل ، ويشير

---

(١) apud R. Harriott: Op. Cit., p. 214.
وترى كاتبة المقال R. Harriott : « أنه لا ينبغي لنا أن نعتبر المسرحيات الكوميدية التي يطمحها كُتّابها مخرَجات من الهزليات مسرحياتٍ سيئةً ، كما أنه لا يحق لنا أن نزدري الهزليات الصالحة ؛ لأننا قد نقع في الخطأ لو افترضنا أن مؤلفي الدراما يعلِّقون أهمية فائقة على الحبكة والبناء الدراميِّ المتناسق مثلما يفعل نقادهم .» والحق أن هذا رأي غريب لأن القارئ قد يفهم منه أنه محاولة لإلغاء الفواصل بين ما هو فن أدبي وما هو هَزْل بلا مغزى ، وأن المؤلف الكوميديَّ بمعزل عن نقاده ، أو أنه يكتب مسرحياته دون اهتمام بالبناء الدراميّ ولو كان هذا هو المعنى المقصود فإن في شرحنا أعلاه ما يُغني عن تفنيده .

(٢) يرى نيتشه في كتابه « مولد التراجيديا من روح الموسيقى » (Sturtgart 1957, vii, p. 619) . « أن العنصر الكوميديَّ في الدّراما يُعَدُّ تنفيسًا فنيا عن الاشمئزاز من عبث الوجود » ، وهو رأي يعبِّر عن تأمل وتعمق فلسفيٍّ يثير الإعجاب ؛ لأنه وَضَع في مقابله أن « العنصر التراجيديَّ وهو السمو والجلال يُعتبر تقييدًا فنيا لبشاعة الوجود وعبثه .» ومع إعجابي بهذا التفسير إلا أنني أراه مغرقًا في تفلسفه لدرجة لا تتناسب مع بساطة و وضوح الرؤية الإغريقية للفن ، ولذا أفضِّل عليه ما سقتُه أعلاه مستنبطًا إياه من روح الدّراما والفكر الإغريقي .

بانتصار الإرادة الإنسانية ، وبعثٌ لروح الجماعة من أجل مواصلة التقدم ونبذ التخلف والتدهور ، وليس بحال من الأحوال تسليةً أو عبثًا أو مُزاحًا أو مُجونًا لا طائل من ورائه .

الضحك حَفَزٌ لقدرة الإنسان على الفعل ، وموقف فلسفيٌّ إزاء الأحداث ، تمامًا كما كان يفعل سقراط إزاء جَهْل محدِّثيه ، من تظاهرٍ بالغفلة والسذاجة مع التَّزود بروح الدُّعابة أو ما يسمى « بالسُّخرية السُّقراطية » eirōneia Sōkratous وليس نِكاتًا لفظية لا معنى لها ولا مغزى من ورائها .

الضحك ليس مجموعةً من القفشات أو الدُّعابات تتبخَّر مع صدى الضحكات ، بل معنًى راسخٌ يدوم حتى لحظة التَّغيير والثَّورة على انحدار المصير .[1]

عاشرًا – مغزى الكوميديا

لقد اتخذت الكوميديا هدفًا لها تصويرَ النقائص الاجتماعية بطريقة فَكِهَةٍ غير مؤلمة ؛ من أجل أن نشاهد بأعيننا مدى التناقض القائم بين السلوك السليم والسلوك المعيب ، وكي نسخر بأنفسنا من إسفاف هذا السلوك ومن ثَمَّ لا نُقدِم على فعله .

والكوميديا بذلك عبارةٌ عن مِجْهَر يجسِّم العيوب والنقائص الاجتماعية ، وضوءٍ باهر يكشف التصرفاتِ الهابطة ويُعرِّيها ؛ بحيث لا يمكن تجاهلها بعد ذلك .

---

(١) إذا كان هذا هو الضحك وهذه فلسفته فينبغي أن نعيد النظرَ فيما نُطلق عليه اليوم جُزافًا اسمَ الكوميديا ، وهو في حقيقة الأمر ومع التفاؤل الشديد ، مَرْثِياتٌ تتسربَل في ثوب الكوميديا ، تُحقِّر المشاهد وتسلب إرادتهُ (عدا نقوده وهو لُعبة الشرير) وتستنفد قدرته على التَّغيير ؛ بحيث يخرج في نهايتها وقد أضاع الوقت والمال ولا أمل في أن يغيِّر نفسه ؛ بل الطامة الكبرى في أنه سيأنس لضعفه ، ويرضى بانحداره ، وبدلاً من أن يشعر بنقائصه سيحسُّ بأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان .

الكوميديا مِثْلُ قاضي الاتهام تشير بإصبعها إلى الجُرم ، ولا تتوانى في فضحه من أجل الصالح العام ، أو هي كعدسة آلة التصوير لا سبيل إلى رجوعها فيما التقطتْ أو سجّلت .

الكوميديا ناقد موضوعيّ يهاجم الخطأ دون اعتبارٍ لأية عوامل شخصية ، ولا تأخذه هوادة أو رأفة بمن يهاجمه أيا كان ؛ ذلك أن الهدف من هجومه هو دَفْعُ جميع أفراد المجتمع إلى السخرية من عيوبهم ، وإلى الضحك على نقائصهم ، وبذلك يبرهنون على منتهى الشجاعة وقمة النقد الذاتي .[١]

التجرّد – إذاً – والموضوعية هما أهم صفات كاتب الكوميديا : إذ لا يليق به أن يهتم بالدفاع عن شخصه أو أصدقائه أو محبّيه أو طبقته الاجتماعية ؛ بل عليه أن يضع نُصْبَ عينيه إظهار عيوب المجتمع ككل حتى ولو كانت عيوباً لطبقته أو لبني جِلْدته ، وأن يكون شجاعاً لا يخشى في الحق لومة لائم .[٢]

وموضوعيةُ الكوميديا تربأ بها عن أن تكون طبقية ، بمعنى أن تهتم بالعمال أو الفلاحين دون سائر طبقات المجتمع ، أو تدافع عن طبقة الأثرياء ورجال المال وتُغفِل مَنْ عداهم ؛ لأن هدفها تناولُ النقيصة بِرُمّتها ، ونقدُ العيوب الاجتماعية مهما كان مصدرها .

إن الكوميديا لا تبحث عن « الظواهر الفرديّة » ولا تتحيّز للطائفية ؛ بل هي ذاتُ نظرة بانورامية عمومية ، وهي لا تُعمّق الفروق الاجتماعية ؛ بل تحاول

---

(١) من أمثلة النقد الذاتي أنه حينما عاب أريستوفانيس على زميله كراتينوس ضعفه أمام الخمر لم يكن من الأخير إلا أن ألّف مسرحية بعنوان « قارورة الخمر » ، مظهراً نفسه فيها سِكّيراً عربيداً ، ناقداً نفسه بنفسه ، ومبيناً أسبابَ ضعفه وانحداره إلى ذلك المستوى

(٢) هاجم أريستوفانيس الزعيمَ الديماجوجيَّ كليون ، ونقدَ سياسته في الوقت الذي كان فيه الأخير في قمة سطوته ، وهاجم سقراط أعظم الفلاسفة طرا في عصره ، وهاجم يوريبيديس كاتب التراجيديا المتفوّق ، ولم يَسْلَمْ من تهكمه البشرُ أو الآلهة . كلُّ هذا يوضّح موضوعية الكاتب الكوميديِّ وتجرُّدَه وشجاعته ، لأنه بدون هذه الصفات تصبح الكوميديا عديمة الجدوى والتأثير

إذابتها وتفتيتها من أجل انصهار المجتمع كله في بُوتقة واحدة .»[١]

الكوميديا هجومٌ عنيف لا هوادةَ فيه على أمراض المجتمع من أجل أن يَفزعَ أفراده ويَهبّوا للتخلص من الآفات التي تفتك بتماسك مجتمعهم .

والكوميديا لا تهتم بالظواهر بل تهتم بأسبابها : فالتدهور في حد ذاته لا يقلقها بوصفه ظاهرةً ، بل يستحوذ على اهتمامها في المقام الأول الوصولُ إلى أسباب هذا التدهور حتى يسهلَ القضاء عليه ، وهي لا تضيع الوقت في ندب حظها لأن الانحلال بدأ يدب في جسد المجتمع ؛ بل تعمد إلى استخدام مِبْضعها في التوّ لتشريح هذا المجتمع والوصول إلى أسباب انحلاله ، وللقضاء على السّوس الذي ينخر في أوصاله .

والكوميديا لذلك بمثابة أمل في الظلام الحالك أمام المجتمع في تدهوره ؛ لأنها لا تكتفي بإلقاء التهم ، والإشارة بإصبع الإدانة ، بل تقوم بتشخيص المرض وتوضيح أسبابه . ومع ذلك فهي لا تجعلنا نذرفُ الدمع على مصيرنا المفجع بل تجعلنا نضحك على ضعفنا ، والدموعُ دليلٌ على القهر والعجز واليأس والتسليم بالضعف[٢] ، أمّا الضحك فدليلٌ على النصر والقدرة والأمل

---

(١) سبق أن دَفعتُ عن أريستوفانيس – عند حديثي عن أنواع الكوميديا وعصورها (ثالثاً –أ– أعلاه) – التهمةَ التي ألصقها به الباحثون المحدثون وهي أنه محافظ يدافع عن طبقته ومصالحها في المقام الأول . ولعل تحليلي أعلاه عن مغزى الكوميديا يوضّح بجلاءٍ استحالة أن يكون كاتب الكوميديا الهادفة مدافعاً عن مصالح فئة معينة من المجتمع ، مهما كَبُرَ حجمُها أو دورها أو تأثيرها وفعاليتها ، لأن في انحيازه لأي طرفٍ كسراً لمبدأ التجرد والموضوعية الذي ينبغي أن يكون مُتّصِفاً به . ولو قلنا إن الموضوعية الكاملة في البشر أمرٌ مستحيل فإن الرد على ذلك هو أن الفيلسوف والعالم وكاتب الدراما والقاضي كلهم من البشر ولكنهم مطالبون بالموضوعية حتى في أقسى الظروف . لذلك فإن في نجاح أريستوفانيس قديماً ، وفي خلوده حديثاً، أبلغَ ردٍّ على مَنْ يتهمه بالتحيُّز أو بالمحافظة .

(٢) نود فنكرر أن الدموع هنا لا صلة لها بالدموع التي تُذرَف عند مشاهدة التراجيديا ، بل نقصد بها الدموعَ التي يذرفها المرء عند إحساسه بالعجز والقهر وخيبة الأمل . أمّا دموع المشاهِد للتراجيديا فهي دموعُ الإشفاق لا دموعُ العجز ، دموعُ الرحمة والتعاطف لا دموعُ التسليم أو الاستسلام . انظر كذلك : الفصل الثاني (عاشراً –ب–) مغزى التراجيديا ، أعلاه .

وعدم الاستسلام بغرض التغيير من الفوضى والتخبُّط إلى النظام والتعقُّل .

من ذلك يتضح أن الكوميديا إيجابية في أسلوبها ؛ لأنها ترفع شعار الأمل على الدَّوام ، وإيجابيةٌ في وسيلتها لأنها تحارب الخطأ بالضّحكة والبَسمة ، وهذا في حد ذاته دليلٌ على القدرة لا على العجز .

والكوميديا تهدف إلى استنهاض عزائمنا الخائرة وإرادتنا الضائعة ، من أجل أن نصبح أكثرَ قدرةً على الانتصار على ضعفنا ، وعلى التَّخلص من نقائصنا التي تَرَدَّينا فيها نتيجة جهلٍ أو ضعفِ إرادة أو قصور .

ومن أجل هذا الهدف العظيم فإن الكوميديا تحاول استثارة القُوى الإيجابية المضمحلّة لدينا ، وتسعى لزيادة حصيلة قوة الإرادة عند مَنْ لا عزيمة عنده ؛ لأن الإرادة إذا نقصت جَعلتْه يقع في أخطاء مُزْرية ونقائص مخجلة .

ولا ينبغي أن يظن القارئ من تحليلنا هذا لمغزى الكوميديا أنها تُناقض التراجيديا ، فلقد أوضحنا قَبْلاً أنه لا تناقض بين الاثنتين ؛ بل مجرد اختلاف في الميدان وفي الأسلوب « التكتيكي » تبعاً لذلك . ويطيب لي في هذا المقام الاستشهادُ بقول الفيلسوف الروماني سنيكا Seneca الذي يؤكد فيه أن ثَمّ تناظراً بين الفضائل ، وتوافقاً في الهدف ، وأن التّعارض لا يكون إلا بين فضيلة ورذيلة .(١)

فمما لا شك فيه أن الأشباه تتلاقى ، والأضداد تتعارض ، والكوميديا من حيث هي قسم من أقسام الدّراما صِنْوٌ للتراجيديا ، وليست نقيضاً لها من حيث الغاية النهائية ، ألا وهي الوصول بالإنسان ومعه إلى مستوًى أسمى لا غلوٌ فيه ولا انحطاط ، لا إفراط فيه ولا تفريط .

إن رسالة الدّراما هي هارمونيّةُ السلوك وانسجامُ الفكر مع التّصرف ؛ لأن

---

(١) Seneca: De Clementia, I-II: "... nulla virtus virtuti contraria est ".

الدّراما هي فنٌّ توظيف العلاقات القائمة بين أنماط السلوك المختلفة حتى تصل بها إلى الهارمونية والتّوافق . وإن غاية الدّراما هي الوصول إلى التّصالح بين الإنسان والقوى المتصارعة في أعماقه ، بحيث لا تطغى قوة على أخرى ، بل تكون لكل قوة وظيفتها داخل هذا العالم الرّحب المسمّى بالنفس الإنسانية . فالإنسان كما يقول الكاتب المسرحيُّ جورج بيشنر G. Büchner « مثلٌ هاوية سحيقة حينما تنظر فيها تشعر بالدّوار ، ويزوغ منك البصر كمن أصابه ضوء مُبهر تَعْشى منه الأنظار . »[١]

الإنسان عالَم مصغّر من عالمنا الذي نعيش فيه ، به سلطات ظاهرة وأخرى خفية ، وقُوًى للتّعمير وأخرى للتّدمير ، ومن الصّعب على المرء مهما كانت حكمته أن يسيطر تماماً على كل هذه القُوى ، أو يُخضعها بحيث تصبح طوعَ بنانه .

ومن هنا وَضعتِ الدّراما هدفاً لها أن تصل بالإنسان ومعه إلى أفضل صيغة ممكنة للتّوافق والانسجام بين هذه القوى التي بداخله وسلوكِه وتصرفه ؛ لأن الارتباط بين الجانبين وثيق .

ولقد اختارت الكوميديا أن يكون هدفُها إقالة الإنسان من عثرته ، وإنقاذَه من وَهدته ؛ بحيثُ تنمّي فيه قوة الإرادة التي يمكنه عن طريقها قهرُ نقائصَ تردّى فيها لِقلّةِ تبصُّره وضعف حيلته .

ولقد غضّت الكوميديا الطّرْف عن الإنسان القوي القادر ؛ لأن بإمكانه وَحْدَهُ الخلاص عملاً بقول السيد المسيح : « لا يحتاج الأصحاء إلى طبيب بل المرضى . »[٢] واهتمّت بالإنسان الذي ضاعت إرادته نسبيا ؛ فانغمس في

---

(١) G. Büchner: Woyzeck-Leonce und Lena. Stuttgart-Reclam UB, 1971. p. 18: Woyzeck:" ... Jeder Mensch is ein Abgrund; es schwindelt einem, wenn mann hinabsieht ...".

(٢) P. N. Trempela: E Kainê Diathêkê. Athênai (1969) 'to kata Matthaıon, ıx, 12.

عيوبه ولكنه لم يبلغ من السوء حداً يجعله يستمرئ هذه العيوب أو يستسيغها ، بل هو على استعدادٍ لنبذها إذا ما بيّن له أحدٌ مدى انحطاطها ، وأخذ بيده كي يُنقذه منها . في حين اختارت التّراجيديا أن يكون هدفها الوقوفَ في وجه التسلّط والغطرسة والصّلف والميل إلى سَحْقِ الآخرين والفردية المقيتة ؛ بحيث تخفّف من غلواء الإنسان وتحدُّ من غطرسته وتسلطه ، وتُقلّل من تضخُّم إرادته والأنا المتعالية داخله . وبذلك يمكنه أن يتجنّب شروراً مهلكة وصدماتٍ مروعةً ، وأن يحيا مع المجتمع بروح التعاون والتضامن لا بروح الأنانية والفردية .

إن الدّراما قادرة على استثارة الهمم ، وإيقاظ الضمائر ، من أجل أن يبذل الإنسان من جانبه جهداً ، وأن تكون لديه رغبة صادقة في تغيير مساوئه ، والاعتراف بأنها مَساوئُ ، لأن الإنسان إذا وصل إلى المرتبة التي تنبلج فيها الحقيقة أمامه فإنه لا يتوانى في العادة عن اتّباع طريقها ؛ لأنها نورٌ وأمل ينقذه من ظلام دامس كان يحيا فيه .

مجمل القول أن الكوميديا تهتم بالإنسان في تدهوره وترّبّاً به عن الانحدار إلى مستوًى أدنى مما ينبغي له ؛ لذلك فهي لا تَشغلُ نفسَها بالإثم الذي تعالج مشاكله التراجيديا ؛ بل تهتم في المقام الأول بالأخطاء التي قد تبدو على المستوى الفرديِّ هينةً ، لكنها إذا عمَّت واستشرتْ صارت فوضى اجتماعيةً وخطراً داهماً ينبغي التّصدي له .[1]

والكوميديا لا تتعرض للنقائص في مجموعها بدون تمييز ؛ بل تتعرض للنقيصة الناشئة عن اضطرابِ الفكر وعدم وضوح الرؤية ؛ بحيث تكون

---

(١) بينما تبغي التراجيديا « تطهيرَ » نفس المشاهد مما « قد » يتصف بها من نوازع الشر التي لا تكون قد ظهرت بعدُ في سلوكه ، نجد أن الكوميديا تبغي « تغييرَ » سلوك المشاهد عن طريق معالجة نقائص وأمراض واقعة ظاهرة وبادية للعيان . التراجيديا – إذاً – كالمصل الواقي قبل وقوع المرض ، أمّا الكوميديا فهي كالدواء الذي يتجرّعه المريض ليشفى ، فهو أحياناً لاذعٌ وأحياناً مخفّفٌ ولكنه دوماً مغلّف بالضّحك حتى يستجيب له المريض ويثيرَ شهيته .

معالجتها كفيلةٌ بإيجاد المغزى الكوميدي الذي يبعث بالمُشاهِد على الضحك والابتسام .

وختاماً فإن مغزى الكوميديا عميقٌ رغم بساطتها ؛ بل إن مغزاها لا يقل عمقاً عن التّراجيديا [١] مهما حاول البعض تسطيح هذا المغزى ، ودليلنا أن معظم كُتّابها أو جُلّهم كانوا يبغون عن طريقها الإصلاح الاجتماعيّ ، وعلاج تدهور مجتمعاتهم . ويخطيء خطأً جسيماً مَنْ يعتقد أن الكوميديا هدفُها الترفيهُ عن المشاهدين أو التّسرية عنهم بعد يوم مشحون بالعمل ؛ إذ كيف يمكن تصوُّر أن يضع الكاتب الدراميُّ هدفاً له أن يرفه عن إنسان في قصوره وتدهوره ؟ تُرى هل يكافئه على أخطائه أم يجمله يتبلّدها ؟ أ يُسرف في تدليله ليزداد استسلاماً لعجزه وضعفه أم يحفزه إلى تغيير واقعه إلى الأحسن ؟ ما من شك في أن الكوميديا لا تُخدِّر بل توقظ ، ولا تستنفد القدرة على الفعل بل تستحثُّها . إنها لا تبعث على الرضا بالأمر الواقع والتسليم بما هو كائن ، بل تدعو إلى تغيير الواقع الفاسد والثورة عليه . إنها لا تبغي الترفيه والتّسْرية ، ولا تهدف للمتعة والاسترخاء ، بل تسخر من المتعة وتدين الاسترخاء لأنهما أساسٌ كلِّ نقيصة و وراء كل بلاء . إنها ليست مجلسَ شرابٍ لتبادل النكات وإلقاء القفشات ، بل قاعة محكمةٍ جليلة يرتفع صوتُ الكاتب فيها بالاتهام ، ويتوارى فيها من الخجل معظمُ المُشاهِدين ؛ لأنهم فعلوا ما يستوجب دخولَهم قفصَ الاتهام .

إننا نفهم الكوميديا فهماً خاطئاً لو طلبنا منها أن تُدغدغ حواسَّنا لتنفجر في الضحك ، لأنها في الواقع لا تبغي إضحاكنا بل لَوْمَنا ، لكنها توجه لنا هذا اللوم بطريقة فكاهية كي لا تدمي مشاعرنا .[٢]

---

(١) لهذا يرى شارلي شابلن أن الكوميديا هي قمة التّراجيديا .

(٢) يقول كاتب المقال الهام عن الكوميديا والمشار إليه سابقاً (Op. Cit., p. 404) . وتختلف الكوميديا عن الهجاء المقذع loidoria في أن الهجاء يوجَّه لنقد شرور البشر بصراحة ودون مواربة ، في حين تلجأ =

الكوميديا رحيمة ؛ لأنها تمسك المِبْضع بيد ، ولكنها في اليد الأخرى تحمل البَلْسَم الشافيَ للجرح الذي سيخدشنا به المِبْضع ، فهي تنقد بقسوة ولكنها تضحكنا بدلا من البكاء .

الكوميديا ذكية ؛ لأنها تسقينا الدَّواء المُرّ مُذابًا في الضحك ، وتجعلنا نسخر من عيوبنا ، ونضحك على نقائصنا بأنفسنا ، وهي تدرك مدى مرارة السخرية حين توجَّه إلينا من الآخرين ؛ فتترفّق بنا وتجعلنا نحن الساخرين .

= الكوميديا إلى إظهار تلك العيوب وتسليط الضوء عليها ، والشاعر الكوميديّ يرمي إلى التهكم على نقائص الجسم والفكر . وكما يلزم في التراجيديا أن يكون هناك توازن في مشاعر الخوف ، كذلك يلزم في الكوميديا أن يكون ثَمّ توازن في الضحك » . وأحب أن أعلق هنا على ما ساقه كاتب المقال عن التوازن في مشاعر الخوف والضحك في الدراما بشقّيها ؛ فقد فهمتُ من هذه الفقرة أن الخوف إذا زاد انقلب إلى رُعب ، وضيَّع المغزى التراجيديّ ، وأن الضحك إذا زاد انقلب إلى قهقهة فارغة ، وضيَّع المغزى الكوميديّ. والغريب أن ل . كوبر (Op. Cit., p. 72) قد فهم أن التوازن في الضحك ينبغي أن يتمّ بواسطة الموسيقى الجميلة كما في مسرحية شكسبير The Tempest ، والحق أن تفسيره هذا بعيدٌ عن ذهن كاتب المقال فيما أعتقد ، وبعيد عن مغزى الكوميديا كما هو موضّح في الصفحات السابقة .

الفصل الرابع

دراسات تطبيقية

أولاً – أنتيغوني لسوفوكليس

ثنائية البناء في أنتيغوني *

تقديم

درج معظم النقاد منذ عصر النهضة على ضرورة ارتكاز المسرحية على شخصية محوريّة ، عرفت منذ ذلك الحين باسم « البطل التراجيديّ » . ولما كانت المسرحيات الإغريقية تُسمى عادة باسم إحدى شخصياتها الرئيسية – فقد أثار النقاد الذين تصدّوا لمسرحية أنتيغوني تساؤلاً ظلّ يثير قدراً غيرَ يسير من الجدل والنقاش لفترة طويلة ، وهو : أتكون الشّخصية المحوريّة في المسرحية هي أنتيغوني أم كريون ؟ وكان دافعهم لهذا التّساؤل هو اختفاء أنتيغوني في منتصف المسرحية تقريباً ، على حين ظل كريون يكابد المعاناة حتى ختامها .[1] ومن هذه الوجهة فإن مسرحية أنتيغوني تُعدُّ مسرحيةً فريدة من حيثُ صعوبةُ فهم مغزاها ، وهو أمر غريب حيث إنها لاقتِ القبول والاستحسان على مرّ العصور ، كما أنها عُرضت في العصور الحديثة أكثر مما عرضت أيةُ مسرحية إغريقية أخرى ، ونالت عند عرضها نجاحاً منقطع النظير .[2]

---

* نشرت في « عالم الفكر » ، مج ١٨ ، العدد الثاني ، ١٩٨٧ ، ص ص ٦١٧–٦٤٠ .

(١) H. D. F. Kitto: Greek Tragedy: A Literary[1]. London, Methuen (1961). pp. 98-99.

(٢) R. P. Winnington-Ingram: Sophocles: An Interpretation. Cambridge University Press (1980). p. 117.

ولقد أشار الأستاذ كيتو H. D. F. Kitto إلى هذه النُّقطة مبيناً أن النقاد قد وجهوا النقد لمسرحية أنتيغوني بالقدر نفسه الذي انتقدوا به مسرحية « أياس » لسوفوكليس ، لأن أنتيغوني التي اعتبروها الشَّخصية المحورية تختفي منذ وقت مبكر ، تاركةً إيّانا وجهاً لوجه أمام كريون وهو يلقى مصيره في نهاية المسرحية .[(١)] ويرى أن هذا هو نفس ما حدث بالنسبة لأياس في المسرحية المسمّاة باسمه ، إذ أنهى حياته في النصف الأول من المسرحية ، تاركاً إيّانا أمام نزاع طويل وجدل محتدِم حول أحقِّيَة دفنه . ولقد فَطِن الأستاذ كيتو إلى أن مركز الثقل في مسرحية أنتيغوني لا تحتلُّه شخصيةٌ واحدة بل تتقاسم بطولتها شخصيتان ، وأن أكثرهما أهمية لدى سوفوكليس هي شخصيــة كريون .[(٢)]

أما الأستاذ ألبن ليسكي Albin Lesky فيتفق مع كيتو في أن مسرحية أنتيغوني تطرح فكرة رئيسية مؤدّاها أن الكراهية — وهي أمر مفزع يؤدي إلى اضطراب شامل في سلوك البشر — لا بد أن تظل داخل حدود معينة ولا ينبغي أن تستمرّ إلى ما بعد موت الخَصم .[(٣)] ويوضح الأستاذ ليسكي أن أنتيغوني تعكس صورة البطل السوفوكلي بإرادته القوية ، وبتصميمه الذي لا يقبل الحل الوسط ، وباعتقاده أن المساومة أو الانسحاب نوع من الإغراء لا ينبغي الخضوع له . ويرى كذلك أن تَخلّي إسميني عن أختها ، وتركَها لتتصرف بمفردها — قد منح أنتيغوني إحساساً بالوحدة والعزلة التي تميّز كل شخصيات سوفوكليس

---

(١) H. D. F. Kitto: Op. Cit., p. 125.

(٢) Ibid., p. 126.

ويرى الأستاذ كيتو أن أوديبوس وأياس يتقاسمان بطولة مسرحية أياس بصورة تكاد تقترب من مسرحية أنتيغوني التي يتقاسم بطولتها كلٌّ من كريون وأنتيغوني لكننا نحب أن نلفت النظر إلى أن هناك اختلافاً بيناً في البناء والمغزى بين كل من المسرحيتين ، وأن التشابه مقصور فقط على توزيع مركز الثقل بين شخصيتين دون أن يكون مُركّزاً على شخصية واحدة .

(٣) Albin Lesky: Greek Tragedy; translated by H. A. Frankfort. London (1967). pp. 103, 106. Cf. H. D. F. Kitto, Op. Cit., pp. 123, 128, 149.

العظيمة .[١] ولا يوافق ليسكي على تفسير هيجل Hegel الذي يرى فيه أن مسرحية أنتيغوني تقدّم صراعاً موضوعيا بين موقفين صحيحين : أحدهما موقف الأسرة (أنتيغوني) والثاني موقف الدولة (كريون) ، ويستند ليسكي في اعتراضه هذا على ما استنتجه من المسرحية : ومؤداه أن سوفوكليس يُدين موقف كريون صاحب القرار المتغطرس ، ويبين في الوقت نفسه أن ما تُقاتل أنتيغوني من أجله في الحقيقة هو قوانين الأرباب غيرُ المدوّنة ، وهي قوانين لا ينبغي للدولة أن تعارضها أو تتصارع معها مطلقاً ، كما أن كريون في الوقت نفسه ليس ممثلاً للدولة بمفرده فالدولة في الحقيقة كانت تقف في صفّ أنتيغوني .[٢]

ولكن قبل أن نمضي قُدُماً في مناقشة القضية يجدر بنا أن نعرض في إيجاز لحبكة المسرحية ؛ حتى يتسنّى لنا أن نحكم من خلالها على الفكرة المطروحة ومدى وضوحها .

حبكة المسرحية

يرجع تاريخ عرض مسرحية أنتيغوني إلى عام ٤٤١ ق. م.[٣] ويدور موضوعها حول الأحداث التي قدمها أيسخيلوس من قبلُ في مسرحية « سبعة ضد طيبة »، بعد تخلُّص المدينة من الأخطار التي كانت تتهددها . تبدأ المسرحية بعد موت

---

(١) A. Lesky: Op. Cit., p. 104.

(٢) Ibid., p. 108.

(٣) يرى الأستاذ ليسكي أن تاريخ عرض المسرحية كان عام ٤٤٢ ق. م. دون أن يقدم لنا المبررات التي حدت به إلى تحديد هذا التاريخ ، أمّا الأستاذ باورا .

C. M. Bowra: Sophoclean Tragedy. Oxford University Press (1970). p. 63.

فيحدد تاريخ عرضها بعام ٤٤١ ق. م. مستنداً في ذلك إلى أن انتخاب سوفوكليس قائداً ، ثم اشتراكه بعدها مع بريكليس في الحملة ضد ساموس كان بعد نجاح مسرحيته أنتيغوني ، التي كانت آراؤه فيها مثار إعجاب رجال السياسة في أثينا . قارن : A. H. Allcroft & B. J. Hayes: Sophocles' Antigone. London (1889). Introd. p. vii.

الأخوين المتنازعين إتيوكليس (المشهور بلا جدال) [١] المدافع عن المدينة وبولينيكيس (كثير التَّشاحن) الذي هاجم وطنه بالتَّحالف مع أرجوس ، وبعد أن سقط كل منهما صريعاً بيد أخيه تحقيقاً لِلَّعنة التي صبَّها عليهما والدهما الراحل أوديبوس .

وفي المشهد الأول من المسرحية نرى أنتيغوني (الابنة المعارضة) وهي تتحدَّث مع أختها إسميني (التي عَرَفَتْ) حول القرار الذي أصدره كريون (الحاكم) الذي آل إليه عرشُ طيبة ، وهو قرار يقضي بدفن جثة إتيوكليس الذي قضى نحبه وهو يدافع عن وطنه طيبة ضدَّ الغزاة ، وبترك جثمان بولينيكيس في العراء دون دفن ولا طقوس جنَاز ؛ لأنه كان معتدياً على وطنه مهاجماً له . وترجع خطورة هذا القرار — وفقاً لرأي الأستاذ ألبن ليسكي — إلى أنه يفتقر إلى الاعتدال : لا بمعنى أنه صورة من صُوَر التَّطرف النَّبيل الذي يرمي إلى تحقيق الذَّات بطريقة لا سبيل إلى ايجادها في إطار الحياة ، ولكن لأنه صادر من منطلق إثم وعصيان للأمر الإلهيِّ الذي يقضي بدفن الميِّت وتكريمه ، وهو أمر انصاع له أوديسيوس في مسرحية « أياس » فنجا من العقاب . [٢]

وكان من الطبيعيِّ أن تفزع أنتيغوني لدى علمها بهذا القرار الجائر في نظرها ؛ فتصمِّمَ على معارضته حتى ولو كان الموت هو الثمن ؛ إذ كانت شخصيَّتها على النَّقيض تماماً من أختها إسميني التي ما إن عرفت حتى استبدَّ بها الخوف ، ولم تتغاضَ فقط عن قرار كريون ، بل أذعنت لهُ وشرعت تحذِّر أختها من معارضته حتى لا تتعرض للهلاك . لكن أنتيغوني لا تُلقي بالاً

---

(١) لفت نظري أن معظم أسماء شخصيات مسرحية أنتيغوني تلك معنًى يشتمل على دلالات خاصة ، تشير في الغالب إلى سمات بارزة لكل شخصية على حِدة . وربما كان هذا المعنى قد نشأ قديماً مع الأسطورة ذاتها ، ومع ذلك فقد رأيت الإشارة إلى هذه الحقيقة لعلها تكون ذاتَ فائدة في فهم ما يختصُّ بطبيعة الشخصيات داخل الإطار الأسطوري . وإنْ كنتُ في الوقت ذاته لا أزعم أن سوفوكليس في بنائه لكل شخصية على حدة قد عوَّل كثيراً على دلالات الأسماء هذه .

(٢) A. Lesky: Op. Cit., pp. 103-104.

لتحذيرات أختها ، وتُقدم على مخالفة قرار الملك ، ومن ثَمَّ يضبطها أحد الحراس وهي تُهيل حفناتٍ من الثّرى على جثة أخيها ؛ فيقوم بإحضارها لِتمثُل أمام كريون وأمام الجوقة المكوّنة من شيوخ طيبة . وكان من الطبيعيّ أن تنحاز الجوقة في مبدأ الأمر إلى كريون ، وتقف في صفه ضدّ أنتيغوني حينما تبدي الأخيرة عنادها ، وتتباهى بفعلتها . وإزاء هذا التّحدّي السّافر من جانب أنتيغوني تستبد الغطرسة بكريون ، ويلجأ إلى التّهور خوفًا على هيبته التي توشك على الضّياع بسبب العبث بقراراته . وبعد نقاش عنيف وجدَل محتدِم مع أنتيغوني يأمر الملك باقتيادها مكبّلةً بالأغلال إلى السّجن ، إلى أن تُنفّذَ فيها عقوبةُ الرّجم حتى الموت كما يقضي القرار .

وهنا تندفع إسميني مولولةً صارخة ، وملقيةً بالتّبعة على عاتقها وَحْدَها ، ومتوسّلةً إلى كريون أن يُبقي على حياة أختها ، راغبةً في مشاركتها العقاب على اعتبار أنها شريكتها في الجُرم ، غيرَ أن كريون لا يرى في مسلك إسميني سوى الطيش والجنون ، فيأمر بسجنها مع أختها . وفي الوقت نفسه ترفض أنتيغوني بشدة أن تشاركها أختها تَبِعة فعلة قامت هي بها ، حيث إن ذلك لم يصدر بناء على إيمان بالواجب الحق منذ البداية ؛ بل تم بدافع العطف وحده ؛ لذلك فهي لا تقبل حبا يأتي في غير وقته أو عطفًا يأتي بعد فوات الأوان . ثم يدخل هايمون (الدّموي) خطيب أنتيغوني وابن كريون في الوقت نفسه ، ويبدأ النّقاشَ مع أبيه في تعقّل وهدوء أولَ الأمر ، مفنّدًا قراره الجائر ، ومحاولاً إقناعَه بأن الصّواب قد جانَبه ، وأن عليه التّروي والتّدبر حتى لا يعضّ بَنان الندم . لكن هذا النقاش الهادئ بين الوالد والابن ما يلبث أن يَحتدِم ويُصبح ساخنًا ، فيثور كريون في خاتمة المطاف ويستبدّ به الغضب ، ويستنكف من أن يتلقّى دروسًا من شابٍّ غِرٍّ في نظره ، فيهدد بقتل الخطيبة أمام ولده ؛ وعندئذ يخرج هايمون من القصر والغضبُ يملؤه معلنًا أنه يفضّل الموت مع أنتيغوني على الحياة مع أبيه .

وتخشى الجوقة من حدوث ما لا تُحمد عقباه نتيجةً لغضبة الشاب وخروجه محزوناً يائساً ، أمّا كريون فيعدل عن قرار الرَّجْم ، ويأمر بدلاً من ذلك باقتياد أنتيغوني إلى كهف منعزل ، وأن تُقبَر فيه حتى تَلقى حتفها ؛ فلا يتحمل هو وِزْر قتلها . ثم يفد إلى القصر العَرّاف الأعمى تيريسياس (المتنبئ عن طريق علامات السماء) وينذر كريون بسوء المآب ؛ حيث إنه قد تحدّى قوانين الأرباب السامية بتركه لجثةِ رجلٍ ميتٍ دون دفن ، وبإزهاق روحِ فتاةٍ بغير حق ، وأن ذلك التَّحدّي سوف تترتب عليه عواقب وخيمة . ومن جديد يشتبك كريون في مشاحنة جدلية عنيفة مع العَرّاف ، يخرج الأخير على أثرها بعد أن يُفضي إلى كريون بنبوءات مفزعة ، وبعد أن يُعلن أن السماء قد غضبت عليه . وبعد انصراف تيريسياس ينتاب كريون الفزعُ ، ويساوره الشك لأول مرة في مدى صواب تصرفاته ، فيلجأ إلى الجوقة كي يلتمس منها النُّصح . وكانت الجوقة في هذه اللحظة قد بدأت في التَّزحزح عن موقفها الموالي له بعد أن لمست بنفسها جموح إرادته ؛ لذلك فما إن قصدها حتى حَثَّته على الفور بالإسراع إلى الكهف عساه يتمكّن من إنقاذ أنتيغوني قبل هلاكها ، ودفنِ جثة القتيل تنفيذاً لرغبة الآلهة .

غير أنه حين يصل إلى الكهف – بعد فراغه من مواراة الجثة الثَّرى – يجد أن الفتاة التَّعِسة قد أزْهَقَتْ روحها شنقاً لتهربَ من مصيرها المؤلم ، ويشاهد ابنه هايمون وقد تشبّث بجسدها وهو ينتحب . وفي غمرة اليأس القاتل يندفع هايمون نحو أبيه مجرِّداً سيفه من غِمده محاولاً قتله ، لكنه يخطئه فيُجهز بدلاً من ذلك على حياته حزناً وكمداً ، ويسقط إلى جوار جسد أنتيغوني جثة هامدة . وحينما يعود كريون إلى قصره حاملاً جثة ابنه هايمون ، وهو غارق في لُجّةٍ من الأسى – يجد أن زوجه يوريديكي (الجزاء الوافي) قد انتحرت بعد سماعها نبأ هذه الفاجعة المريرة التي حرمتها من فِلْذة كبدها . بعد هذه

الأحداث الجِسام بتزلزل كيان كريون ، ويغرَق في طوفانٍ من الأحزان ؛ لأن وجوده كلّه قد انتهى إلى دمار ، ولأن حياته فقدت مغزاها ، وصار أشبه بالموتى رغم أنه ما زال على قيد الحياة .

ويسير النص الإغريقي للمسرحية عند تقسيمه إلى مشاهدَ تمثيلية وأناشيد جوقةٍ على النّسق التالي :[1]

١- المقدمة prologos وتقع في الأبيات من ١-٩٩ .

٢- مدخل الجوقة parodos الافتتاحي الذي تؤدّى فيه أنشودة المدخل في الأبيات من ١٠٠-١٦٢ .

٣- المشهد التمثيلي epeisodion الأول وذلك في الأبيات من ١٦٣-٣٣١ .

٤- الفاصل الإنشادي stasimon الأول للجوقة وذلك في الأبيات من ٣٣٢-٣٨٣ .

٥- المشهد التمثيلي الثاني ، ويقع في الأبيات من ٣٨٤-٥٨١ .

٦- الفاصل الإنشادي الثاني ويقع في الأبيات من ٥٨٢-٦٣٠ .

٧- المشهد التمثيلي الثالث ، ويشمل الأبيات من ٦٣١-٧٨٠ .

٨- الفاصل الإنشادي الثالث ، ويشمل الأبيات من ٧٨٠-٨٠٥ .

٩- المشهد التمثيلي الرابع الذي يشمل الأبيات من ٨٠٦-٩٤٤ ، ويتضمّن داخله نشيدَ النُّواح kommos الذي تُلقيه أنتيغوني بالتبادل مع أفراد الجوقة ، وذلك في الأبيات من ٨٠٦-٨٨٢ .

١٠- الفاصل الإنشادي الرابع ، وذلك في الأبيات من ٩٤٥-٩٨٧ .

١١- المشهد التمثيلي الخامس ، وذلك في الأبيات من ٩٨٨-١١١٤ .

---

(١) A. H. Allcroft & B. J. Hayes: Op. Cit., introd. p. x.

١٢- الفاصل الإنشادي الخامس ، وهو إنشادٌ مصحوب بالرقص hyporchêma ويقع في الأبيات من ١١١٥-١١٥٢ .

١٣- الخاتمة exodos وهي الجزء الذي تغادر فيه الجوقة مكانها ، وذلك في الأبيات من ١١٥٣-١٣٥٣ .

مفهوم الثنائية

في الحق أن مسرحية أنتيغوني تناقش داخلَ حَبْكتها قضيةً معقدة ، ليس من السهل حسمُها بوجهة نظر فردية أو من خلال تفسير أحاديٍّ ، ذلك أنها تتميَّز بثنائية البناء القائمة على التَّقابل بين شخصياتٍ متعارضة ، كما أنه لا سبيل إلى المصالحة في الصراع الذي قام داخلها بين كريون وأنتيغوني . ولقد لاحظ الأستاذ كيتو أن هنالك تطوراً فنيا في البناء عند سوفوكليس ، وأن البناء الدراميَّ عنده قد بدأ بالازدواجيَّة bipartite structure في مسرحية « أياس » ، ثم تطوَّر إلى « الثنائية » double foundation – وهي صورة أكثر تطوراً ومهارة من الازدواجية – وذلك في مسرحية « أنتيغوني » ، ثم وصل إلى « الوحدة » الرائعة splendid unity في مسرحيتي « أوديب ملكاً » و « إلكترا » . ولكن كيتو يلفت النظر إلى حقيقة هامّة ، وهي أن الأمر ليس مجرد تطور في « التكنيك » بقدر ما هو رغبةٌ من جانب سوفوكليس هدفُها البحثُ عن وجهة نظرٍ صائبة وبُعدٍ فكريٍّ سليم . "(١)

وفي رأي الأستاذ إنغرام R. P Winnington-Ingram أن « الثُّنائية » duality في المسرحية تقوم على المواجهة أو التَّقابل بين الشخصيات ، فنحن نلتقي فيها بِخَصْمين لدودين (كريون وأنتيغوني) وأختَين مختلفتين (أنتيغوني وإسميني) وأخَوَين عدوَّين (إتيوكليس وبولينيكيس) . وينقسم كلٌّ هؤلاء في الواقع إلى فريقين متضادَّين : الأحِبَّاء philoi في مواجهة الأعداء echthroi ، وهذا هو

(١) H. D. F. Kitto: Op. Cit., p. 127.

التّضادُ الذي أسس عليه الإغريق كلُّ أفكارهم الأخلاقية والسياسية - وفي الوقت نفسه نجد أن الصراع بين الأحبّاء والأعداء يدور على مستوى كلٌّ من الأسرة genos والدّولة polis ، بحيث لا تَنظر أنتيغوني إلى اعتبارات المحبة والعداوة إلا على نطاق الأسرة وحدها ، في حين يقصر كريون هذه الاعتبارات نفسَها على نطاق الدّولة دون أن يأبه بالأسرة .»[1]

أمّا الأستاذ والدوك A. J. A. Waldock فيتتبع بداية ظهور مصطلح « الازدواجيّة » diptych أو « البناء الازدواجيّ » diptych construction عند النقاد المحدثين ، ويعتقد أن الأستاذ وبستر T. B. L. Webester — على الأرجح — هو أول مَن استخدم هذا المصطلح فأكسبَه صفة الشّيوع والانتشار . ومن رأيه أن المسرحياتِ ذات البناء الازدواجيّ هي المسرحيات التي لا تتحقق فيها بشكل أو بآخر « الوحدة » unity التي هي خاصيّة أساسية من خصائص الدّراما الإغريقية . ويعترض الأستاذ والدوك على أولئك النقاد الذين يلتمسون الأعذار ، ويسوقون المبررات من أجل إثبات أن المسرحيات ذات البناء المزدوج تحوي صعوباتٍ ظاهرية تجعل فهمها عسيراً ، وأنه لو تمَّ إيجاد حلول تفسيرية لتلك الصعوبات فإن من اليسير إثباتَ الوحدة التي تتمتّع بها تلك المسرحيات .»[2] ويضرب والدوك مثلاً على الازدواجية بمسرحيتين : « أياس » لسوفوكليس و « هيبوليتوس » ليوريبيديس ، حيث تختفي في الاثنتين الشّخصيةُ الرئيسية (أياس وفايدرا) قبل نهاية المسرحية بوقت طويل ، ليدور ما تبقى من المسرحية كلها حول شخصية أخرى تستحوذ على الاهتمام (أوديسيوس وهيبوليتوس) .»[3]

ومن رأي والدوك أن مسرحية أنتيغوني ازدواجية أيضاً في بنائها ، ولكنها

---

(١) R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., pp. 128-130.

(٢) A. J. A. Waldock: Sophocles the Dramatist. Cambridge (1966). p. 50.

(٣) Ibid., pp. 50-51.

تتميّز بأن الازدواجية فيها قد تم إخفاؤها بمهارة ، وأن الانتقال فيها من موضوع إلى موضوع يسيرٌ على نحو أكثرَ سلاسة . ففي النصف الأول من المسرحية تحتلُّ أنتيغوني مركزَ الاهتمام ، في حين لا يظفر كريون خلاله بالأهمية نفسها ، أمّا في الثُلث الأخير من المسرحية فإن التركيز كله كان منصبا على كريون حتى لنكاد ننسى خلاله أنتيغوني . »[1] ويتساءل الأستاذ والدوك « أ ليس من حق الكاتب الدّرامي أن يختار لمسرحيته بناءً مزدوجاً ؟» ثم يضيف : « وماذا إذا بدأت مسرحية ما بشخصيةٍ ما وجعلتها في مكان الصدارة ، ثم انتهت بشخصية أخرى تتصدّر المقام بدلاً منها ؟ هل هناك قانون أو عُرف يمنع ذلك ؟» ويردّ والدوك على السؤال الأخير بقوله : « نعم هناك ما يمنع »، ويستدلّ على هذا بفقرة اقتبسها من سومرست موم Somerest Maugham « إن من السّمات النفسية للطبيعة الإنسانية أن ينصبّ الاهتمام بصورة مركّزة على الشخصيات التي يقدّمها الكاتب المسرحيُّ في بداية مسرحيته ، ويؤكّد عليها للدرجة التي يُصاب فيها المُشاهدون بخيبة الأمل ، عندما يلاحظون أن هذا التركيز قد انتقل إلى شخصيات أخرى ظهرت بعد فترة من بداية المسرحية .» وانطلاقاً من هذا الرأي يرى والدوك أن المبدأ الذي رسمه سومرست موم يُعَدُّ في نظره من أهم المبادئ التي تَصلح للتطبيق على النتاج الأدبي سواءً في مجال القصة أو الملحمة أو الدراما . »[2]

---

(١) Ibid., pp. 52-53.

(٢) Ibid., pp. 53-54

ثم يبرر والدوك ، المرجع نفسه ص ص (٥٩—٦٠) ، اختفاءَ شخصيةٍ محورية مثل فايدرا قبل نهاية المسرحية بوقت مبكر بأنه لم يكن في مقدور التراجيديا الإغريقية أن تجابه صراعاً ثلاثيا ، تشترك فيه الشخصيات الثلاث مجتمعة على خشبة المسرح ، وبحيث تكون لهذه الشخصيات معاً الأهميةُ نفسُها والارتباط نفسُه ، مثل : فايدرا وهيبوليتوس وثيسيوس في مسرحية « هيبوليتوس » ليوريبيديس . ومن رأيه أن وجود فايدرا مع الشخصيتين الأخريين كان من شأنه أن يؤدي إلى صدام ثلاثي حيث لم تكن التراجيديا الإغريقية مهيأة لحدوثه . ومع تسليمه بأن الدراما الإغريقية قد قدّمت نماذج عديدة لمشهد ثلاثي لا صدام فيه ، إلا أن هذا لا ينفي كراهية كُتّاب الدراما الإغريق للصدام المحوري ثلاثيِّ الأطراف .

ومن ناحية أخرى يرى الأستاذ باورا C. M. Bowra أن تحليل « هيجل لم يُفهَم داخل سياقه ؛ لأن الفيلسوف الشهير كان يفكر في مجالٍ أرحبَ من مجال المسرحية ، وهو مجالٌ خاصٌ بمنطق التاريخ . وفي مثل هذا المجال فإن صراع الأضداد ينتهي بإيجاد تركيبة جمعيّة synthesis صحيحة في حد ذاتها ، ذلك أن ما يهم هو النتيجة . ومن الواضح في رأي باورا أن هذا الأمر مختلف عن مقولة هيجل التي يرى فيها أن كلا من طرفي الصراع على صواب . وبناء على ذلك يمكن اعتبار النتيجة التراجيدية على أساس أنها درسٌ من دروس التاريخ ، وهي حقيقة لا يمكن إنكارها وبالتالي تكون صحيحة . غير أن الصراع الذي يسبق هذه النتيجة لا يمكن فصلُه أو عزله عند الحكم عليه ، وبالتالي فليس هناك طرف من أطرافه على الصّواب أو على الخطأ فهذا أمر نسبيٌ . ويعتقد باورا أن آراء هيجل ليست بطبيعة الحال هي آراء سوفوكليس نفسَها ، وأن هيجل لا يمكنه أن يدّعي أحقّية طرفي الصّراع (كريون وأنتيغوني) أو تساوي موقفهما من الصّحة في نظر مؤلف التراجيديا . »[١]

ويرفض الأستاذ باورا فكرة « الازدواجية » ويرى أن الصّراع في المسرحية ينحصر بين شخصيتين رئيسيتين هما : كريون وأنتيغوني ، وأنه كان في الأصل صراعَ مبادئ ثم تحوّل إلى صورة من صور الصّراع الشخصي بين الطرفين . ويعتقد باورا أن سوفوكليس قد بنى مسرحيته على تضادٍّ ، لا بين باطل صريح وحق واضح ، بل بين غطرسة كريون التي لا جدال عليها وبين ما يبدو لنا أنه غطرسةٌ في سلوك أنتيغوني . »[٢] ويعتقد كذلك أن سوفوكليس كان من المهارة بحيث قدّم في مسرحيته صراعاً لا يتمكّن المُشاهدُ فيه لأول وهلة من معرفة الطرف المخطئ حقاً ، لكنّ المُشاهد بالتّدريج يتمكن من معرفة أين يوجد الحق ؛ غير أن ذلك لا يتم دون التّعرف على الطرف المقابل والتأثر به . »[٣]

---

(١) C. M. Bowra: Sophoclean Tragedy. Oxford (1970). pp. 65-66.

(٢) Ibid., pp. 65, 67, 90.

(٣) Ibid, p. 68.

ولكي يدلل على صحة رأيه يبين باورا أن الجوقة نفسَها قد وقعت في هذا الخلط في الحكم ، عندما ظنّت أن خطأ أنتيغوني يكمن في أحادية تفكيرها ، وفي عدم إدراكها للمعنى الحقّ للتّوقير ، وأن مِزاجها الحادّ هو الذي جلب عليها الدّمار . "(1) ويعتقد الأستاذ باورا أن حقيقة الخلاف بين كريون وأنتيغوني تكاد تنحصر حول ماهية القانون ، حيث إن لكل منهما تفسيرَه الخاصّ لما يعنيه القانون ، ولمفهوم التّعارض بين القوانين غير المدونة (الدينية) والقوانين البشرية : فأنتيغوني تعتقد أن ما يزعم كريون أنه قانون ليس في الحقيقة سوى مجرد قرار صادرٍ عن حاكم . وهي بذلك تفرّق تفرقةً صارمة بين القرار البشريّ وقوانين الآلهة ، وهي ترى أن القوانين غيرَ المدونة وُجِدت على ذروة جبل الأوليمبوس حيث مقر كبير الآلهة زيوس ، الذي تقطن معه ربّة العدالة ابنة ثيميس . ويرى باورا أن أنتيغوني بهذا الاعتقاد تُعارض وجهة نظر العديد من رجال السياسة والفلاسفة ، الذين يعتقدون بعدم وجود تَعارضٍ بين قوانين الأرباب وقوانين البشر ، حيث إنها تؤمن بإمكانية وجود صراع بين القوانين غير المدوّنة والقوانينِ الصّادرة عن البشر ."(2) وكأن سوفوكليس يقدّم لنا من خلال المسرحية نظريةً خاصةً به ، يفسّر بها معنى القانون مؤدّاها : أن قوانين البشر يجب أن تتوافق مع قوانين السماء ، وإلا فإنها تكون باطلة ، وستحيق الكارثة بمن يُقدِم على انتهاك حرمة شرائع الآلهة . وإذا كان أفلاطون يفترض أن هناك توافقاً بين قوانين الأرض وقوانين الأرباب — فإن سوفوكليس يرى أن هذا التّوافق ليس محتوماً ، لذلك فهو يقدّم لنا في مسرحيته مثالاً على الاختلاف القائم بينهما ."(3)

ويفسر الأستاذ باورا رحيلَ أنتيغوني المبكر في المسرحية بأنه وسيلة قَصَد عن طريقها سوفوكليس تخصيصَ الجزء الباقي من المسرحية لتصوير العقاب الذي

---

(1) Ibid., pp. 89-90.

(2) Ibid., pp. 97-100.

(3) Ibid., p. 101.

حلَّ بكريون جزاء معاملته الفَظَّة لها . فلو أن المسرحية توقَّفت برحيل أنتيغوني فإن استنكارنا لنهايتها غير العادلة سيكون فوق الاحتمال ، لكنَّ سقوط كريون سوف يخفِّف من ذلك الشعور عندما يكفِّر عن جرمه . إن موت أنتيغوني كارثة تراجيدية ، ولكنه كان نتيجةً لحمق كريون وعناده . وهذا هو السبب الذي من أجله يعتقد الأستاذ باورا أن المسرحية تتميز بوحدةٍ أروعَ من مجرد الوحدة الشكلية .[1]

من خلال ما سبق يتضح لنا أن النقاد ينقسمون في واقع الأمر إلى طائفتين : إحداهما تؤكد وجود الازدواجية ، على حين ترى الأخرى أن « الازدواجية » أمر ظاهريّ ، وأن الوحدة هي الطابَع المميز لمسرحية أنتيغوني ، ويأتي الأستاذ باورا في طليعة الطائفة الأخيرة . ومن ناحية أخرى نجد أن الطائفة الأولى التي تؤكد وجود الازدواجية تختلف في وجهات نظرها : فمِن أفرادها مَن يعتقد أن « الازدواجية » عيبٌ دراميّ مثل والدوك ، ومنهم مَن يرى أنها ليست « ازدواجية » بل « ثنائية » تتبدّى فيها مقدرةُ سوفوكليس ومهارته المتطورة مثل كيتو ، ومنهم من يفسرها على أنها « ثنائية » في البناء « وتَقابُليَّة » في الشخصيات مثل إنغرام .

هذه هي المشكلة التي نجد أنفسنا إزاءها ، والتي تضع على عاتقنا بعد عرض وجهات النظر المختلفة حولها مهمة التَّوصل إلى وجهة نظر بصددها .

ثنائية البناء

أودُّ أن ألفت النظر من البداية إلى أن سوفوكليس في معظم مسرحياته يركِّز على الفعل الدّرامي بأكثر مما يركز على الشّخصية ، وأن اختياره لم يكن للشخصيات المتفرِّدة من أجل تفرُّدها كما كان يفعل يوريبيديس أحيانًا ؛ بل كان للمواقف التي تخلق الصِّراع ، وتفجِّر القضية . وبهذا فإن سوفوكليس

---

(1) Ibid., pp. 113-114.

يلتقي مع وجهة نظر أرسطو التي يرى فيها أن الدّراما هي الفعل وليست الشخصية ، وأنه لو وجِدت الشّخصية دون فعلها لما قامت الدّراما . ومن ثَمَّ ، فإن خطة سوفوكليس ومنهجه الدراميّ لا يستدعيانه أن يضع على خشبة المسرح شخصيةً محوريّةً تكون بمثابة البطل ؛ بحيث تستولي على الاهتمام ، وتحتلُّ مكان الصدارة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، لكنه يستخدم في الموقف الدرامي الذي يعالجه الشّخصياتِ الكفيلة بتصعيد المشكلة حتى ذروتها بِغضِّ النّظر عن وجودها الدائم على المسرح .

ومن هنا فنحن لا نتفق مع الرأي القائل بأن ازدواجية البناء في مسرحية أنتيغوني بمثابة هَفْوة درامية انزلق الكاتب إليها ؛ لأن مادته الأسطورية قد كبّلت مقدرته . وفي الوقت نفسه لا نوافق على وجهة النظر التي ترى أن الوحدة كامنةٌ خلف البناء الازدواجيّ الظاهريّ ، ونكاد نتفق مع رأي الأستاذ إنغرام الذي يرى أن المسرحية تقوم على التّضاد الثنائيّ في كلٍّ من الموضوع والشخصيات . ومن رأيي أن مسرحية أنتيغوني مؤسسة على « ثنائية » فريدةٍ ، ليست اضطراريّةً بل أرادها سوفوكليس عن عَمْدٍ ، وقَصَد أن يصل عن طريقها إلى التعبير عن مشكلة معقدة لا سبيل إلى طرحها دون هذا البناء الثنائيّ . ونأمل في الصفحات التالية أن نُثبت أن هذه « الثنائية الفريدة » لا توجَد بمواصفاتها هذه إلا في مسرحية أنتيغوني دون غيرها من مسرحيات سوفوكليس ، أمّا « الازدواجية » التي أشرنا إلى آراء النقاد بصددها قَبْلاً ، والتي توجد بالفعل في بعض المسرحيات الأخرى مثل « أياس » ، فهي بناء جدُّ مختلف قام كثير من النقاد بشرحه وتفصيله ، فضلاً عن أنه يحتاج إلى دراسة خاصة لسنا هنا بصددها .

إنّ الصّراع في مسرحية أنتيغوني يدور بين إرادتين حازمتين عنيدتين ، ترتكز كلاهما على وجهة نظرٍ مختلفة ، يعتقد صاحبها اعتقاداً جازماً أنها الأصوب ،

لكن كل إرادة منهما تصرُّ على موقفها بتهوُّر وفردية ، حتى النقطة التي تصطدم فيها مع الطرف الأخر صداماً لا سبيل فيه إلى المصالحة . وكان هذا الصّدام حتّميا لأن كل طرَف منهما يتميّز بالوعي الزائد للنفس ، والعناد المتأصّل الذي يدفع صاحبه إلى تجاهُل وجهة النظر المعارضة تماماً ، وإلى التّعامي عن مزاياها ، بل إنه يرفض أن يرى فيها المزايا أو أن يناقش هذه المزايا بموضوعية لو وجِدت . وبسبب هذا الصّدام - لا بسبب كون الموقف صحيحاً أو خاطئاً - تقع الكارثة على الطرفين ؛ فتلقى أنتيغوني حتفها ، ويظل كريون على قيد الحياة ليتعذبَ بمصارع مَنْ يحبهم ، ويقفَ على المغزى بعد أن تنزاح الغِشاوة عن بصره ولكن بعد فوات الأوان . وليس من منهج كاتبٍ دراميٍّ مثل سوفوكليس أن يُبلور مشكلةً عسيرة كهذه بحيث يعلن وجهة نظره فيها منذ البداية ؛ لأنه يعلم حقّ العلم أن هناك قضايا معقدة ليس للإنسان مهما بلغ من الحكمة أن ينفرد فيها برأي ؛ وذلك بسبب كونها قضايا ذاتَ طبيعة تركيبية خاصة ، تجمع بين ما يخصُّ البشر وما يخصُّ الآلهة في وقت واحد . إن هدف سوفوكليس هو أن يجعلنا نتأرجح في الحكم على أفعال الشّخصيات تبعاً لتصرفاتها وردود أفعالها : ففي مبدأ الأمر نُصدَم مع الجوقة حينما نرى مسلك أنتيغوني ، وخشونة طبعها ، في حين نميل إلى الإعجاب بكريون لعقلانيّته ومنطقه المُحكَم ، لكننا تدريجيا نشعر بالأسى ، ونتعاطف مع الفتاة التّعِسة ، حتى مع تسليمنا بتجاوزها ، ونحسّ في الوقت ذاته بأن منطق كريون المُحكَم ينطوي على تجاهلٍ للمشاعر الإنسانية وللقوانين الإلهية .

غير أن سوفوكليس في هذه المسرحية لا يُدين بقدر ما يُعلّق ، ولا يبرِّر بقدر ما يفسِّر ؛ لأنه بوصفه فناناً دراميا يعرف أكثرَ مِن سواه أنّ مجاله هو عَرْضُ المشكلة بأمانة و واقعية وليس مجردَ إصدار الأحكام . ومصداقاً لقولنا هذا نلاحظ أن الجوقة في مسرحية أنتيغوني - مع تسليمنا بالتّحفُّظات التي ساقها

النقاد بشأن صحة موقفها – بدأت في أنشودتها الأولى التي ألقتها قبل أن تعرف أن أنتيغوني هي التي قامت بانتهاك القرار الملكي – بدأت بالحديث عن الإنسان ذلك الكائن العظيم ، الذي رغم نجاحه عن طريق العقل في الميادين كافة ، ورغم قهره للطبيعة ، وبسط سلطانه عليها ، إلا أن هذا العقل نفسه – وهو أداة نجاحه وسيادته – هو الذي يشكّل العقبة الكئود أمامه حينما يفرض عليه الاختيار ، وحينما يصير لزاماً عليه أن يستخدم إرادته . وبالإضافة إلى ذلك ترى الجوقة أن الموت هو لغز الحياة الوحيد الذي قهر الإنسان ، فجعله يقف أمامه عاجزاً عن التّصرف وعن التفكير . ومن أجل ذلك فإن الجوقة في ختام المسرحية لا تجد ما تقوله تعليقاً على ما حدث ، سوى كلماتٍ تتّسم بصفة العمومية ، تطالب فيها الإنسان بتوقير الأرباب والتمسّك بالحكمة ، حيث إنه ميّال للغطرسة ، مفتون بعقله ، ولا يتّعظ إلا بعد فوات الأوان ، وبعد أن تدركه الشيخوخة .[1]

وقبل أن نحلّل أنشودة الجوقة عن الإنسان ونعلّق عليها ، نرى من الأوفق أن نوردها هنا بنصها الكامل نظراً لأهميتها في نظرنا :

« كثيرةٌ هي العجائب (في الحياة) ولكن لا أكثر مدعاةً للعجب من الإنسان . فهو يمخَر عُباب البحر المزبِد ، تسوقه ريح الجنوب العاصفة ، ويشقّ طريقه عبر وديان اليَمّ ذات الأمواج المتلاطمة . بكدّه ينهك الأرض – أقدمَ الأربابِ – التي لا سبيل إلى إفنائها ، ويقلب تربتها بالمحرات والخيل عاماً بعد عام .

---

(١) المسرحية ، أبيات : ١٣٤٨–١٣٥٣ . ولقد اعتمدت في هذا البحث على النص الإغريقي المنشور على يد كل من ألكروفت وهايز :

A. H. Allcroft & B. J. Hayes: Sophocles' Antigone. London (1889), Univ. Corr. Coll Tutorial Series.

« قنص في قبضته طيور الفضاء الرشيقة ، و وحوش الفلاة الضارية ، والكائناتِ التي تتخذ المحيط مقرا لها ، وأوقعها في براثن شباكه دقيقةِ الصُنع. إنه الإنسان ذو الدهاء البالغ ، سيدُ الوحوش التي تجول في الحقول ، أو تجوس فوق الجبال . روّض الجواد البريَّ ، و وضع النَّير على عنق الثور الذي يتناثر الزَّبد من شِدْقيه .

« تعلَّم استخدام اللغة والأفكار التي تماثل الريح في سرعتها ، وابتكر القراراتِ الحاسمة التي تنظِّم الحياة الجماعية في المدن ، وعَرف كيف يتّقي لدغاتِ الصقيع القارسةَ وشرَّ الجو العاصف . ليس هناك أمر بعيد عن سلطانه أو (معْضِلة) تستعصي على مقدرته ودهائه .

« وجَدَ لكل داء دواءً ما خلا الموتَ الذي لم يجد منه مفرا أو مهربا . لديه قدرة على الابتكار والإبداع تصل به إلى مدًى أبعدَ من متناول آماله ، وهذه القدرة تدفعه طوراً إلى الشّر وطوراً إلى الخير . وهو عندما يُبجّل قوانين بلده ، ويوقِّر عدالة الأرباب يعيش سامياً ، ويحيا شامخاً في مدينته ، أمّا حينما ينغمس في الشّر بسبب صَلَفه وتهوُّره فلن تكون له مدينة . ألا ليت مَنْ يقترف مثل هذه الفِعال يُحرَم من مشاركتي نارَ موقدي ومن مشاركتي أفكاري ». (المسرحية : أبيات ٣٣٢-٣٧٥) .

إن الجوقة التي تشاهد مثلَنا هذا الصراع المرير ترى أنه ليس في مقدور البشر الفانين التّوصُّل إلى حسم هذه القضية عن طريق قوانينهم ، أو وجهات نظرهم العقلية وَحْدَها ، وأنه لا حلَّ لها إلا بالاستجابة لقانون الآلهة ، الذي يمكنه وَحْدَهُ أن يحقق العدالة بين الرغبات الإنسانية حين تتعارض وتتصارع . فكلُّ ما لدى البشر من عقل أو قوة أو عاطفة يجنح بهم نحو الشّر مثلما يهديهم إلى الخير ، وإن فكر الإنسان وَحْدَهُ عاجزٌ عن تحقيق العدالة في الأمور كافة ، كما

أن الحقيقة الكاملة بالنسبة له سراب .»[1]

إن وضع الأنشودة السابقة في هذا الجزء من المسرحية قبل تَصاعُد الأحداث له مغزًى عميقٌ ودلالة هامة : فالأنشودة من ناحيةٍ تشير إلى أن المشكلة الأساسية التي فجَّرتِ الصراع هي مشكلة الدَّفن بعد الموت ؛ فالإنسان ذلك العظيم الذي أخضع الطبيعة مِن حوله ، وجعلها طوع بَنانه ما زال رغم عظمته وتفوقه يقف حائرًا أمام لغز الموت . ومن ناحيةٍ أخرى توضِّح الأنشودة أن البشر رغم قدرتهم الفكريَّة وتفوُّقهم العقليِّ ما زالوا عاجزين عن توجيه فكرهم نحو ما يحقِّق لهم السعادة ، وما زالوا قاصرين عند اضطرارهم للاختيار بين البدائل . أمران إذًا – لا أمرٌ واحد – أعجزا الإنسان العظيم : الموت واختيار الإرادة ، وهما أمران وجِدا مع الإنسان منذ بداية وجوده في الكون ، لكنهما مع ذلك ما زالا يشكِّلان التَّحديَ الأكبر الذي تواجهه أجيال البشر المتلاحقة .

ونلاحظ أن الأمر الأول وهو الموت سببُ المشكلة في المسرحية بمثل ما هو أساسُ الصِّراع فيها ، أما عن الأمر الثاني وهو اختيار الإرادة بين البدائل فإن الجوقة في أنشودتها تُلمِّح دون أن تصرِّح بأنه سيحدث بعد قليل في المسرحية ، وأن أطراف الصِّراع سوف يتعرَّضون له ، وأن مصائرهم سوف تتحدَّد بناء على اختيارهم ، وأنهم رغم سموِّهم الفكريِّ وتفرُّدِ سلوكهم قد يتنكَّبون الصواب ويجنحون إلى الشَّطط . إن هذه الأنشودة الهامة توضِّح للمشاهِدِ منذ بداية المسرحية أن الإنسان يتعرض لِعَقَبتين أساسيَّتين تنبع منهما سائرُ مشاكله : إحداهما تصادفه في حياته وهي اختيار الإرادة ، والثانية تنتظره في ختام حياته

---

(١) أعتقد أن الأستاذ ألبن ليسكي (المرجع المشار إليه ، ص ص ١٠٤–١٠٦) من بين النقاد القلائل الذين لفتوا النظر إلى أهمية أنشودة الجوقة عن الإنسان ، وذلك رغم أنه لم يتبين ما فيها من جوانب خفية ودلالات ذات مغزى . أما الأستاذ باورا (المرجع المشار إليه ، ص ٨٤ وما بعدها) فقد وضعها في مكانها الصحيح ، وكشف عن صلتها بمجرى الأحداث في المسرحية . وإليه يرجع الفضل في لفت انتباهي إلى أهميتها ، وبالتالي في صياغة آرائي واستنتاجاتي عنها .

وهي الموت .

وانطلاقاً من هذا المعنى فإن سوفوكليس يربط بين هذه المشكلة الثُّنائية التي تتغنَّى بها الجوقة والمشكلة الثنائية ذاتِ البُعدين (البشريّ والإلهيّ) التي تعالجها المسرحية . إن المسرحية تضعنا بلا جِدالٍ أمام مشكلةٍ ثنائية بكل أبعادها ، سواء في طبيعتها أو في توقيتها أو في درجة تعقيدها . وسوفوكليس يلفِتُ نظرنا بمهارة إلى ثنائية الفكرة المطروحة في المسرحية ، وإلى ثنائية بنائها الدراميّ القائم على ثنائية البطولة لا على فرديّتها أو محوريّتها . وإذا كان ما تعالجه المسرحية يبدو للبعض قضيةً واحدة ذاتَ وَجهين ؛ فإنه من الطبيعي أن تُفسَّر على يد المؤلف من خلال وجهَتي نظرٍ متعارضَتين ، تمثّلهما بالضرورة شخصيتان متضادتان لا تقل إحداهما أهمية عن الأخرى في نظره . إن الوحدة لها قضاياها التي تتركز فيها المعالجة على مشكلة أحاديّة يمكن تفسيرها من خلال شخصية محورية ، تستقطب الأحداث ، وتصبح الشخصياتُ الأخرى بالنسبة لها كما لو كانت مرآة عاكسة نرى على صفحتها الموقفَ البطوليّ المتفرد ، أو تغدو بمثابة النقيض الذي ما وُجِد إلا من أجل إبراز وتجسيم نقيضه. غير أن هذه ليست طبيعة القضية التي تعالجها مسرحية أنتيغوني التي لا تتركز فيها الأحداث حول شخصية واحدة ، بل تُوزَّع على شخصيتين متكافئتين في الأهمية لدى المؤلف ؛ كي نرى نحن من خلالهما تفسيراً للمشكلة المعقدة التي يَعجِز بطل واحد عن نقلها إلينا . أمّا الشخصيات الأخرى في المسرحية فتمثّل أيضاً وجهاتِ نظر متضاربة للمشكلة ، وتُشكّل فيما بينها محاورَ للصراع ، وتشترك مع الجوقة في تشخيص الموقف من خلال وجهات نظرها ، ولم يكن ما حدث من طرَفي الصّراع أمراً بعيداً عنها أو منعكساً عليها؛ بل كانت مشاركةً فيه متفاعلة معه لدرجة أن بعضَها ذهب ضحيةً لهذه المشاركة .

إن البناء يقوم على الفكرة الأساسية ، وتتحدّد طبيعته بناءً على بساطة الفكرة

أو تركيبها ، ومن الواضح مما سبق أن فكرة مسرحية أنتيغوني ذاتُ طابع تركيبيٍّ على درجةٍ من التعقيد الجدليّ ، وإلا ما وَجَدت صدى وإعجاباً عند فيلسوف دياليكتيكي مثل هيجل . من أجل ذلك فيما أعتقد تعمَّد سوفوكليس أن يختار لها هذا البناء الثُّنائي الفريد ، وهو لم يلجأ لمثل هذا البناء لأن مادته الخامَ الأسطورية كانت تُكبِّل قدرته بوصفه كاتبا دراميا ، أو لأنه اضْطُرَّ في لحظة ضعف درامية إلى « الازدواج » يُصلح به مسرحيته بسبب ما اعتراها من هِنات؛ بل لجأ إليه عن وعي وإرادة كي يقدم من خلاله هذه القضية الفريدة في المسرح الإغريقي . ولا أظن أن هناك بناءً آخر كان يصلح كإطارٍ تُقدَّم من خلاله مثل هذه المشكلة ، التي بلغ من كمال معالجتها على يد سوفوكليس ما جعلها تُعلي من شأنه قديماً ، وتمنحه الخلود حديثاً ، ولا يوجَد توازُنٌ مدهش بين الفكر والفن الدرامي مثل التوازن الذي حقَّقه سوفوكليس في مسرحية أنتيغوني ؛ فهي زاخرة بالأفكار السامية ، ونابضة بالشخصيات الحية والحركة المسرحية ، وهي تمتاز بالاقتصاد المدهش في الألفاظ ، والحوار غير المملّ ولا المخل ، بالإضافة إلى نُبل شخصياتها وجلال موضوعها . وفي مقابل هذه الميزات الدرامية نجد البناء الثنائي الفريد الذي لا يُقحِم فيه المؤلف ذاته ، ولا يُسفر عن وجهات نظره ، بل يترك لنا الحكم على ما يدور من خلال مواقف كلّ شخصية وأقوالها .

البناء الثنائي – إذاً – وفي حقيقة الأمر مقصودٌ لذاته في المسرحية ، من أجل أن تتحقّق عن طريقه فكرةُ التضاد التي لاقت هوًى في نفس الإغريق ، وفكرةُ التضاد هذه سمة أساسية لموضوع المسرحية . كذلك فإن ثنائية الفكر الإغريقي هي التي مكنته من إقامة حضارة قائمة على التّوازن بين النّظر والتّطبيق ، ومن إنشاء فلسفة ذاتِ طابَع عقليٍّ جدليٍّ تتوالد فيها الأفكار بمنطق الطبيعة نفسِه . وما دامت ثنائيةُ الفكر هي طابَع القضية التي تثيرها المسرحية –

فإن البناء الذي يناسبها أكثرَ مِن سواه هو البناء الثنائي المؤسَّس على التَّقابُل بين الشخصيات .

تَقابُليّة الشخصيات

يتضمن بناء المسرحية الثُّنائي*مجموعةً من الشخصيات المتقابلة ، نجد في بدايتها أختين هما إسميني وأنتيغوني ، تختلف كلٌّ منهما عن الأخرى في مفاهيمها ومن ثَمَّ في سلوكها . ومِنْ بَعدهما يدور الحديث حول أخَوَين هما إتيوكليس وبوليتيكيس : أولهما محبٌ للدولة والثاني عدوٌّ لها ، وهما في الوقت ذاته عَدُوّان لدودان رغم رابطة الدم التي تجمع بينهما . ولدينا فضلاً عن ذلك شخصيتان رئيسيّتان تعارض كلٌّ منهما الأخرى ، هما : أنتيغوني وكريون ، وينشب بينهما صراع لا سبيل إلى المصالحة فيه ؛ نظراً للاختلاف الجذريّ بين فكر كل منهما ومعتقداته وتكوينه العاطفيّ والنفسيّ . وفي الوقت ذاته لدينا مواجهاتٌ عاصفة بين الشخصيات ، مثل المواجهة التي تتم بين كريون وابنه هايمون ، والمواجهة التي تدور بين كريون والعَرّاف تيريسياس . أخيراً لدينا شخصية ذاتُ صلة مزدوجة بقطبَي الصِّراع ، هي شخصية هايمون الذي تتمثّل فيه مأساة الموقف بِرُمته : فهو خطيب لأنتيغوني معجَب بشجاعتها وبِرِّها بأخيها المقتول ، وهو في الوقت نفسه ابنٌ للملك كريون ، يحترمه ويرغب في الاستمرار في هذا الاحترام . وهايمون معذَّب بسبب هذه الصلة المزدوجة التي تدفعه في النهاية إلى تدمير نفسه يأساً وقهراً .

أنتيغوني

وتكاد أنتيغوني في اندفاعها المخيف تشبه « أياس » أكثر من أية شخصية سوفوكلية أخرى ، لذلك فإن الجوقة تعلق على حِدَّةِ طبعها في أكثرَ من موضع : فبعد ردها العنيف على كريون في المواجهة الأولى علقت الجوقة قائلة :

« إن الابنة الوليدة تُبدي حِدَّة الطبع التي كانت لوالدها ، فهي لا تعرف اللين في مواجهة ما يَحيق بها من شرور .» (المسرحية : أبيات ٤٧١-٤٧٢) وبعد انتهاء المواجهة بينها وبين كريون تحسُّ الجوقة بتهوُّرها ، وتخشى أن يكون مبعث ذلك هو اللعنة المتوارثة التي استهدفت أسرتها ، فتقوم بإلقاء هذه الأنشودة ذاتِ الكلمات الموحية :

« سعداء هم أولئك الذين لم يذوقوا طعم الشرِّ في حياتهم ؛ فاللعنةُ لا تترك أحداً من أسرةٍ زلزلتها السماء بل تحلُّ على كثير من نسلها ... ومنذ عهد قديم وأنا أرى الأحزان تُحدِق بأبناء لابداكوس ، والمعاناة تعصِف بهم جيلاً بعد جيل ، إذ قَذَف بهم أحدُ الأرباب إلى الهاوية دون كفّارة . والآن يبزغ الضّوء فوق آخرِ جذور أسرة أوديبوس ، وإن مِنْجل آلهة العالم السفليّ ليحصد هذا الجذرَ باندفاع العقلِ وخطيئة اللسان ...

« ففي الحاضر والماضي وفيما هو آتٍ من الزمان حَسْبنا هذا القانون : على قَدْر عظمة الفانين في الحياة يكون مقدارُ المكابدة والمعاناة . حقا إن الطموح العريض يحقّق الغُنْم لكثيرٍ من الرجال ، ولكنه ينحدر بكثيرين أيضاً إلى الرّغبات التافهة الرّخيصة إلى أن يدهَمَهم (الإخفاق) دون أن يشعروا ، وتزلّ أقدامُهم إلى حيثُ النارُ المستعِرة . ويبدو لي أن هذا القول المأثور قد قيل عن حكمة : إن الشرَّ ليبدو أحياناً خيراً لمن يُصيبه الإله باللعنة ، وإن تلك اللعنة لتَحُلُّ به دون إبطاء .» (المسرحية : أبيات ٥٨٢-٦٢٥) .

في هذا النّشيد تردد الجوقة معتقداتِها عن اللعنة المتوارثة ، وتخشى أن تستهدف هذه اللعنة أنتيغوني بسبب تهوُّرها في القول والمسلك ، ثم تَلفِت نظر المشاهدين بعد ذلك إلى قانونٍ آمَنَ به الإغريق ، وهو التعلُّم عن طريق المعاناة Pathei mathos . ولكن سوفوكليس هنا يسوق على لسانها تفسيراً جديداً وهو أن المعاناة في الحياة تكون على قَدْر عظمة الإنسان ، وهذه الفكرة الرائعة تتفق

مع مقولة أُثِرَتْ عن الشاعر الرومانسي الفرنسي ألفريد دي موسيه مؤدّاها « لا شيء يجعلنا عظماء غيرُ ألمٍ عظيم .» فمكابدة المعاناة مثلُ ضريبةٍ يدفعها الأبطال العِظام في طريقهم نحوَ خلود الذّكر وذيوع الصّيت .

وحينما تُساق أنتيغوني إلى مصيرها المفزع ، وتُنشِد أنشودتها الحزينة الباكية يحسُّ أفراد الجوقة بالألم لمأساتها ، ويشعرون بالتّعاطف تجاهها . ولكنْ حين تُشبّه أنتيغوني مصيرَها بالمصير الذي لقيَتْهُ ابنة تانتالوس العذراء الفريجية – تَعمِدُ الجوقة إلى تنبيهها في لُطْف إلى أن الأخيرة كانت من الأرباب وليست من البشر :

« أجل ولكنها كانت رَبّةً مِن الآلهة الخالدين ، أمّا نحن فبشرٌ من نَسْلٍ الفانين .» (أبيات : ٨٣٤–٨٣٥)

ولكنْ هذا القول من جانب الجوقة – والذي كان انعكاساً لاعتقادها الدّيني – لم يمنع إعجابها بالفتاة الشجاعة التي تمضي في طريقها لِتُلاقيَ مصيراً مشابهاً لمصير الأرباب . وحينما تَندُب أنتيغوني حظها العاثر لأنها تفارق الحياة دون زواج ، ودون زفاف ، ودون أن يذرف أحدٌ الدّمع لرحيلها – تواسيها الجوقة ، ولكنّها تذكّرها في الوقت نفسه بأنها ساهمت بسلوكها في الوصول إلى هذا المصير :

« يا بُنيّتي ، لقد مضيتِ في طريقكِ إلى أقصى حَدٍّ من التّجاسر ، فأخطأت بذلك ضدّ عرش العدالة السامق . ولكنكِ دونَ جدال تكفّرين عن إثمٍ والدك (الرّاحل) .» (أبيات : ٨٥٣–٨٥٦)

وحينما تصف أنتيغوني ذَنْبَها بأنه جُرْمٌ مقدّس hosia panourgêsasa فإنها كانت تبغي أن تَلفِت نظر أختها إسميني إلى أن عِصيانها لقرار كريون كان من أجل إرضاء الآلهة ، وأنه كان عملاً من أعمال التّقوى في حدّ ذاته . وهذه

هي النُّقطة التي أفلحت الجوقة في تبيينها في وقت لاحق أثناء « نشيد النُّواح » بينها وبين البطلة ، ومع اقتناع الجوقة بِنُبْل هدف البطلة إلا أنها ما زالت غيرَ مستريحة إلى حدة طبعها وصِدامها بالسُّلطة :

« إن احترامك (لحقّ الدَّفن) أمر ينطوي على التقوى ؛ ولكن لا ينبغي تجاوزُ الحدود ، ولا المساسُ بالسلطة في شخص مَنْ يملك السلطة . إن حِدَّةَ طبعِك قد جرَّت عليكِ الوبال .» (أبيات : ٨٧٢–٨٧٥)

لكن النقاد – وهم على حقٍّ في ذلك – يفسِّرون عنف أنتيغوني على أنه اندفاع في الحق ، ونلاحظ أن الجوقة كما هو واضح في الاستشهادات التي سقناها أعلاه تكره الاندفاع والتَّطرف حتى في الحق ؛ لأنها مثلنا تصل إلى الفهم المطلوب للموقف تدريجيا ، وليس منذ بداية الصِّدام .

مجمل الأمر أن أنتيغوني تمضي في طريقها منذ بداية المسرحية ، وهي تحمل بين جوانحها كثيراً من الرفض لكل ما يجري حولها ، والثَّورة على كل ما يمثِّل في نظرها انتهاكاً للتَّوازن الطبيعيِّ ؛ بل إن رفضها يمتدُّ ليشمل إنكارَ التوازن المنطقيِّ الذي تعكسه كلماتُ أختها إسميني ، أو المنطقِ المُحكَم الذي تعكسه كلمات كريون .[1] ويرى الأستاذ إنجرام أن مسرحية أنتيغوني تعكس التَّضاد الذي قامت فوقه أفكار الإغريق الأخلاقية والسِّياسية ، حيث إنها تظهر لنا الأحِبّاء Philoi في مواجهة الأعداء echthroi : فأنتيجوني تنحاز في موقفها إلى المحبة Philia التي تمثلها قرابةُ الدَّم مع أخيها ، وهذه القرابة تفرض عليها أن تؤدِّيَ واجب الدَّفن لأخيها المقتول ، أمّا الدَّولة Polis التي يعلن كريون أنه يمثلها فهي لا تعني شيئاً بالنسبة لها ؛ لأن المحبة والعداوة اللتين تهتمُّ هي بهما تدوران داخل نطاق الأسرة genos فقط . هذه المعارضة الجذريَّة لم تسمح لأنتيغوني بالوصول إلى صيغةٍ وَسَط ؛ بل إنها اعتبرت – ومنذ البداية – أن

(١) Cf. R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., p. 128.

أختها إسميني تقف في المعسكر المعادي لها بمجرد رفضها مدَّ يدِ المساعدة لها .»(١) إن التَّضاد ما بين المحبة والمعاداة يعلن عن نفسه في كثير من مسرحيات سوفوكليس ، وفي مسرحية أنتيغوني على وجه الخصوص .

أمّا كريون فهو يتحرك على المستوى نفسه في موقفه سواءً في المحبة أو العداوة : فهو في البداية موقن بأن أحد الأخوين (إتيوكليس) محبٌّ للدولة ، أمّا الآخر (بوليتيكيس) فهو عدوٌ لها ، وهي حقيقةٌ أصرَّ على إرغام أنتيغوني على الالتفات إليها . ولا يهتم كريون في هذا المقام إلا بالدَّولة التي يعتقد أنه يمثلها ، والأحباب philoi بالنسبة له يُكتَسبون وليسوا أحباباً بالمولد ، فالذين يحبون الدولة ويخدمونها بإخلاص هم فقط أحبابُه . وعلى النقيض منه فإن أنتيغوني لا تعترف بالحب إلا على نطاق الأسرة فحسْبُ ، والمحبةُ عندها تقوم على رابطة الدّم التي تقوم عليها صِلَةُ القرابة ، أمّا المحبة على مستوى الدولة فهي أمر خارج نطاق تصورها ، ولا تُلزم نفسَها بالالتفات إليه . إن الأحباب فقط هم الذين لهم مكان الصدارة في نفسها ، وإن الدَّفن حق لمن يموت منهم ، ومَنْ يعتدي عليهم فهو عدو بكل المقاييس في نظرها .»(٢)

إن عاطفة أنتيغوني المركّبة تجعلها تنظر إلى الدَّفن على أنه عمل خير kalon اجتماعيا ، ومقدّس hosion دينيا في الوقت نفسه ، في حين لا يرى فيه كريون إلا الجانب الذي يمسُّ الدولة ، ويُغفل عن الجانب الدّيني أو يتجاهله . وأنتيغوني لا تفرق بين الأموات من أسرتها وأربابِ العالم السفليّ ، ولهذا تنشد الموت وتتعلّق به بعد أن فقدت آخر أمل لها في الحياة . وهي فضلاً عن ذلك تتمتّع بعاطفة قوية ، وانفعال صادق ؛ ذلك أن ما يدفعها للموت في سبيل قضيتها ليس مجردَ حسابات باردة أو شعورٍ زائفٍ بالبطولة . وهي تهتدي إلى الصواب وتتوصّل إلى الحقيقة تدريجيا من خلال مأساتها : فمن خلال حبها

---

(١) Ibid., pp. 128-129

(٢) Ibid., pp. 129-130.

لأخيها — وهو أمرٌ شخصيٌ بَحْت — تصل إلى الإحساس بعدالة قوانين الأرباب التي تَجُبُّ وتَنْسَخ قراراتِ الساسة والحكام ، ثم ترتفع إلى طلب الاستشهاد رغم حبها للحياة ؛ فهي تَنْشُد الموت وتفضّله على الحياة لأن كلَّ مَنْ تحبهم صاروا في عالم الموتى .[1]

وحينما يركز كريون على مظاهر العداوة التي كانت قائمةً بين أخويها قبل موتهما ترفض ؛ لأنها تؤمن بأن العداوة لا تظل مستمرة إلى ما بعد الموت ، ولأن الموت يسوّي بين جميع الأمور (كما يقول الرّومان : Omnia Mors Aequat) . وعندما يصرُّ كريون على وجوب استمرار الكراهية حتى بعد الموت ، تردُّ عليه أنتيغوني بأجمل الأبيات قاطبةً في المسرحية :[2]

« لقد جُبِلْتُ على المشاركة في المحبة لا على المشاركة في الكراهية .»
(بيت رقم ٥٢٣)

إن أنتيغوني لا تسعى إلى الموت — كما قلنا — مدفوعةً بشعور زائفٍ بالبطولة ، أو بسببِ شجاعةٍ غير عادية ، بل بسبب أن هناك مسعًى سامياً من جانبها لفرض الإرادة البطولية على عالم متمرّد خارجٍ عن الاتّزان . ومن أجل ذلك فإن موقف أنتيغوني يعتبر أكثر المواقف بطولةً بلا جدالٍ في مسرحيات سوفوكليس .[3] أمّا لماذا حلَّ الدمار بأنتيغوني رغم سموّها فهو أمرٌ فسّره النقاد بإسهاب : فالأستاذ كيتو يرى أنه ليس ثَمَّ في الدراما قانون يحتّم أن تكون المعاناة من نصيب المذنبين وحدهم ، وأن الكارثة في الدراما كالكارثة في الحياة

---

(١) Ibid., pp. 130-131.

(٢) يلاحظ الأستاذ إنغرام (المرجع المشار إليه ، ص ١٣٢-١٣٣) أن سوفوكليس قد استخدم كلمة ephyn (وهو فعل اشتق منه لفظ الطبيعة physis) ليشير إلى أن رأي أنتيغوني ليس رأيًا عاما بل رأيا خاصا يدل على طبيعتها الخاصة ، وهي طبيعة تؤثر المحبة على الكراهية .

(٣) Cf Albin Lesky. Op. Cit., p 107

حينما تَحُلُّ تطيح بالأخيار والأشرار دونما تفريق .»(١) أمّا الأستاذ باورا فيعتقد أن هلاك أنتيغوني ، وكذلك هلاك هايمون ويوريديكي جزءٌ من الخُطَّةِ الإلهية الرامية إلى عقاب كريون ، فهم أدواتٌ بريئة من أجل لحظة تنوير يظفرُ هو بها ، وأن الدَّمار الذي حَلَّ بهم يتفق مع ما قاله سولون من أن العدالة الإلهية حينما تشرع في عملها يقع العقاب على الأبرياء والمذنبين ، وفي حالة كريون وَحْدَهُ نجد العدالة الإلهية تسير جنباً إلى جنب مع المسئولية البشريَّة . إن سوفوكليس لا يحاول أن يبرِّر موت أنتيغوني ، إنه فقط يفسِّره ، إن موتها كان نتيجةً لحمق تصرفاتِ كريون وعنادِه : فهناك مَنْ يرتكبون الأوزار ، وهناك الأبرياء الذين يذهبون ضحيةً لها .»(٢)

كريون

اتفق معظم النقاد على أن كريون هو الشخصية التي ينطبق عليها قانون الإثم hamartia الأرسطيّ : فهو الذي تجاوز الحدود بانتهاكه حرمة الدَّفن ، وبإرسال نفسٍ حية إلى حتفها دون جريرة ، لذا كان حضوره على المسرح مستمرا حتى ختام المسرحية من أجل أن تستمد المغزى مما حاق به من مصير . غيرَ أن هذا لا يفسر بحال من الأحوال ما ذهب إليه بعض النقاد من إحساسٍ بالاختلال في بناء المسرحية ، أو من عدم إحساسٍ بالارتياح أو التّوازن لطول دوره عن دور أنتيغوني التي اختفت مبكراً من مسرح الأحداث ، فكلُّ هذه أمور لا تُفهم إلا في نطاق « الثُّنائية » التي شرحنا مفهومها آنفاً . ولقد سبق القول بأنه لا توجد بطولة فردية ، ولا شخصية محورية واحدة في المسرحية ؛ بل تتقاسم بطولتها شخصيتان هما أنتيغوني وكريون ، وكلتاهما تلقى من المؤلف الدَّرجة نفسَها من الاهتمام .

---

(١) H. D. F. Kitto: Op. Cit., pp. 101-102, 185-186.

(٢) C. M. Bowra: Op. Cit., p. 113.

وأيا كانت آراء النقاد فمن الواضح أن كريون لدى ظهوره لأول مرة على خشبة المسرح يتحدّث عن سياسته بلهجة تتّسم بالتّواضع ، وفي كلمات تتّصف بالعقْلانية رغم عموميتها [1] ، ذلك أن سوفوكليس لا يريد للمُشاهد أن يكتشف منذ البدء طبيعتَهُ المتغطرسة . ويرى الأستاذ باورا أن اختبار السُّلطة أو ابتلاءَ الحكم - كما نقول - جديرٌ بتكذيب كلِّ ادعاء ، وأن أرسطو كان على حقٍّ في ترديده للقول المأثور : « السُّلطة تكشف عن (مَعْدِنِ) الرَّجل » arche andra deixei كي يدلِّل به على وجود اختلافٍ بين الفضيلة فيما يتعلق بالمسائل الشخصية والفضيلة فيما يمس الأمور العامة . [2] ومن أجل هذا فإن التوفيق لا يحالف كريون منذ البدء ، لأن قراره السياسيَّ لم يكن متّسما بصفة الإحاطة أو الشمول ، ولأنه لم يضع في اعتباره حينما أصدره إمكانية تعارُضه مع نواميس الطبيعة ، أو مع القوانين الإلهية الثّابتة . ومن العسير في نظري أن يقيس الإنسانُ الثّابتَ بالمتغيِّر نظرًا للتّعارض القائم في طبيعة كلٍّ منهما ، ولاختلاف مقاييس الحكم وأدواته . وكريون يصرُّ على فِعل ما يراه صحيحًا من وجهة نظره ، وما يعتقد أنه في صالح الدولة ، مثلما فعل پنثيوس في مواجهة الدّيانة الباخية الجديدة ، كما أن الشّك لا يتطرّق إليه لحظة واحدة في

---

(١) لو استعرضنا آراء النقاد فيما يخص المونولوج الذي ألقاه كريون بوصفه حاكما جديدا آلت إليه مقاليد السلطة في طيبة لوجدنا اتجاهاتٍ متباينة ؛ فالأستاذ والدوك (المرجع المشار إليه ، ص ص ١٢٣-١٢٤) يرى إجمالا أن كريون شخصية تُعبر بالكاد تراجيدية ، وأن كلماته وآراءه مضجرة ، تبعث على السأم ، ناهيك عن مسلكه الطفولي مع ابنه هايمون . ومن رأي الأستاذ كيتو (المرجع المذكور ، ص ١٣٠) أن كلمات كريون تعكس ثقته الزائدة بالنفس ، وتبين أن اهتماماته محصورة في الجوانب التي تخصه أو تخص الدولة فحسب . في حين يعتقد الأستاذ باورا (المرجع المذكور ، ص ٦٩) أنه ينتقل في حديثه هذا من المبدأ العقلي إلى التطبيق العملي ، وأن أفكاره تحمل طابعا محدودا وتصوراته مقصورة على المجال السياسي لا المجال الإنساني . أما الأستاذ إنجرام (المرجع المشار إليه ، ص ١٢٣) فيلفت النظر إلى استخدامه لضمير المتكلم المفرد بصورة متكررة ؛ مما يدل على وعيه الزائد لنفسه ، ولكن إنجرام لا يعتبر كريون وضيعا أو خاملا بحال من الأحوال لأنه رجل مبادئ .

(٢) C M Bowra: Op. Cit., p. 69.

سلامة قراراته لأنه على يقين تامٌ بصحتها ، وليس لديه أدنى استعداد لمناقشة آرائه سواءً من جانب الجوقة التي تقف في صفّه ، أو من جانب أنتيغوني المتمردة العاصية . ثم يخبرنا باورا بأنه وفقاً للاعتقاد الدّيني الإغريقي ليس في مقدور الإنسان الفاني أن يَطّلع على ما يدور في أذهان الآلهة ، وأن أولئك الذين يزعمون أنهم أذكى من الأرباب متغطرسون ومتكبرون ، يعانون من الافتتان بالذات كما جاء على لسان ثيسيوس في مسرحية « الضّارعات » — ليوريبيديس :[1]

« إن المهارة في الفكر تدفع صاحبها إلى السّعي من أجل تأكيد تفوقه على الإله . وإن الخُيلاء الزّائف في قلوبنا الخاوية يجعلنا نعتقد أننا أحكمُ من الأرباب .» (الضارعات : أبيات ٢١٦–٢١٨)

وكريون يسير في مسلكه نحو الغطرسة والاستبداد سواء على المستوى الشخصيّ أو على المستوى العامّ ، فهو يُبدي السُّخط والتّبرم لأن مَنْ عصت قراره وجرّؤت على تحدّي سلطته krate امرأة ، وهو لا يُخفي شعوره بالضيق من ذلك حينما يُعلن في احتداد « طالما أحيا فلن تَحكم ها هنا امرأة .» (المسرحية : بيت رقم ٥٢٥)

إن كريون يتحدّث كثيراً عن سلطته على حين يستغرقه التفكير في ذاته ، ولهذا السبب نجد قراراته مطلقةً ، وتتبين في مسلكه الاستبداد[2] خصوصاً حينما تدفعه روح التّسلط إلى أن يقول لأنتيغوني :

« ليس خليقاً بِمَنْ هو عبد عند جيرانه أن يغالي في الأنفة والكبرياء .» (المسرحية : أبيات ٤٧٨–٤٧٩)

ولو غَضَضنا النظر عن اندفاع أنتيغوني وحِدّةِ طبعها في مواجهة القرار الجائر

---

(١) C. M. Bowra: Op. Cit., pp. 71-72.

(٢) R. P. Winington-Ingram: Op. Cit., p. 125.

المتعسّف باعتبار أن الأمر متعلّق بأخيها الذي تحبه وتدافع عن حقه في الدفن ، وعلى اعتبار أن سلوكها نابع من عاطفيّة شخصيّة ، فبماذا يمكننا أن نفسّر لجوء كريون إلى التّهور والاحتداد ، وإلى النظر لأنتيغوني – وهي من البيت المالك – على أنها أمَة من العبيد ؟ إن تجاوزَ المحكوم أمرٌ له ما يبرره حتى ولو كان عملاً من أعمال العصيان ، ولكن بماذا نفسر تجاوز الحاكم الذي يُنتظر منه أن يُفسح صدره لتجاوزات الرّعية ؛ بصفته الأكثرَ تعقُّلاً ، ولأنه المسئول الذي يَلجأ إليه الكافّة للاحتكام فيما هم فيه يختصمون ؟

ولا يَجنح كريون إلى التهور مع أنتيغوني وحدها ؛ بل نجده عاجزاً عن التصرف الحكيم وعن ضبط النفس مع ابنه هايمون أيضاً ، رغم تعقُّل الأخير وميله للمسالمة في بداية حديثه ؛ فكلمات كريون له تدلُّ ومنذ البدء على روح الاستبداد التي تحرك تفكيره ، سواء حينما يعلن لابنه هايمون أنه :

« ينبغي طاعةُ مَنْ يقوم على أمر الدولة حتى في أصغر الأمور ، سواء أ كانت عادلة أم على العكس من ذلك .» (أبيات ٦٦٦–٦٦٧)

أو حينما يحاول أن يَلفت نظر هايمون إلى العصيان وحده مجرداً من دوافعه :

كريون : « أ من الصواب أن تكرِّم عملاً من أعمال العِصيان ؟»

هايمون : « لستُ بالذي يسمح لمخلوق أن يحترم الأشرار .» (أبيات ٧٣٠–٧٣١)

أو عندما يَصيح في انفعال وغضب ينمّان عن روح الطاغية الكامنة فيه ، التي تهتز أمام صدق ابنه وبساطته :

كريون : « أ و ليستِ الدولة مِلكًا لمن يحكمها ؟»

هايمون : « خير لك – إذًا – أن تحكم بمفردك أرضاً مقفرة (مِنْ

سكانها) .»

كريون (للجوقة) : « إنه فيما يبدو لي يقف في صفّ المرأة (التي يحبها) .»

هايمون : « (لا) إلا إذا كنت أنت المرأة ! إنني أهتمُّ بك أنت .»

كريون : « وتأتي ، يا أشدّ (الناس) خِسّةً ، كي تحاكِم والدَك !»

هايمون : « أجل ! لأنني أرى أنك تخطئ ضدّ ما هو عادل .»

كريون : « أ مخطئٌ أنا لأنني أحترم سلطتي ؟»

هايمون : « إنك لا تحترمها بأية صورة حينما تطأ بقدمك ما يقدّسه الأرباب .» (أبيات ٧٣٨-٧٤٤)

أين هذه الأقوالُ المتغطرسة من سماحة الديمقراطية الأثينية ، التي تتجلّى في كلمات بريكليس عن انتماء الدولة إلى الكثرة لا إلى القِلّة ؟ أو في كلمات الرّسول الفارسي في مسرحية « الفرس » لأيسخيلوس ، التي تصف الأثينيين بأنهم ليسوا عبيداً لحاكِم ؟ أو في مقولة ثيسيوس في مسرحية « الضّارعات » ليوريبيديس : « لا حاكم فرداً يحكم مدينتنا لأنها مدينة حرة ؟»[1] ولذلك نجد هايمون يعي هذه الحقيقة ، ويدرك أن والده يسلك الطريق الوعر الذي سيودي به ؛ فيحذره من مغبّة الشعور بالتفرد أو التفوق في الفكر لأن هذه ستكون بداية السقوط بالنسبة له :[2]

« إن ذلك الذي يحسَب نفسَه الوحيد في رجاحة الفكر أو في ذَرابة اللسان أو في (سمو) النفس ، وأنه ما مِنْ شخص آخرَ يضارعه في هذا أو يُدانيه — إنما

---

(١) « الضارعات » ، أبيات ٤٠٤-٤٠٥ ، apud C. M. Bowra; Op. Cit . p 75.

(٢) يذكرنا الأستاذ باورا (المرجع المشار إليه ، ص ٧٧) بأن هناك مقولة تعكس هذا الرأي نفسه للشاعر الصقلي ثيوجنيس . « إن مَنْ يعتقد أن جاره عاطل من المعرفة ، وأنه هو وحده الذي يهيمن على معرفة شتى الأمور لأحمق ما في ذلك شك ، لأنه يسيء بذلك إلى عقله النبيل حيث إننا جميعاً سواء في معرفتنا لأمور شتى »

يكتشف في النهاية أن ما بداخله خَواء . وليس من الشائن بالنسبة للرجل حتى ولو كان حكيماً أن يتعلّم الكثير ، وألا يسرف على نفسه فيجاوز الحد .» (أبيات ٧٠٧–٧١١)

وأيا كان حكمنا على كريون فمن الملاحظ أن سوفوكليس في المسرحية يحشد الأحداث ضدّه ، وهذا يؤكد لنا أنه مهما بدت قضيتُه قويةً ، ومنطقُه محكماً ، وكلماتُه رصينة ، إلا أنه سرعان ما يتنكّر لعقله ، ويخون حقيقة فكره : فهو يبشّر بالنظام والقانون ويطّرح كل ما عدا ذلك جانباً . وهو يطلب الطاعة العمياء كما لو كان جنديا صارماً يُطبّق القوانين العسكرية على أمور السياسة ؛ ومهما كانت درجة الدّوافع التي تحركه فهو يبدو لنا أحياناً شخصاً ضيّق الأفق ، يتبرّم لأن امرأة تتحدّى سلطته ، أو لأن ابنه هايمون يفنّد قراره .»[١] ومن خلال حديث كريون مع العَرّاف تيريسياس – وهو حديث سنتعرض له بالتفصيل فيما بعد – نجده يسوق دوافع خاطئة لأفعال الناس وتصرفاتهم ، لأن هذا هو مستوى الدوافع الذي يتوقّعه من الآخرين . فلا يحرك الناسَ في نظره سوى الغُنْم misthos أو المصلحة kerdos ، مع أن هذه نظرة تعميميّة خاطئة . وكريون يتقبّل الموت كحقيقة ، ولكنّ مملكة الموتى غير المرئية لا تعني شيئاً بالنسبة له ، والموت أمرٌ بعيد عن خِبرته : فهو لا يفهم لماذا يُقْدِم شخص كأنتيغوني على اختيار الموت معارَضَةً للدولة لا دفاعاً عنها ، ومن أجل العاطفة والمبدأ لا من أجل الغُنْم والمصلحة .»[٢]

ومع ذلك فإن كريون ذلك الرّجل القوي المتماسك الذي بدا لنا مسلكه مستبدا طاغياً ينهار في النهاية ، ومع كل خبرته السياسية ، وأقواله الزاخرة بالتعقّل ، ويقينه الذي لم يجعله لحظة واحدة يشكّ في صحة قراراته – يدرك

(١) R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., p. 124, Cf. also H. D. f. Kittop Op. Cit., p. 127.

(٢) R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., p. 127.

أن عناده وإصراره على الخطأ قد جرا عليه الوَبال والتعاسة . وبينما تمضي أنتيغوني – كما يقول الأستاذ كيتو [١] – إلى أمل ثابتٍ و وطيد لأنها ستقابل مَنْ تحبهم في العالم السُّفليّ – فإن كريون لا يجد ما يتشبَّث به في النهاية سوى السَّراب :

« كل شيء في يدي صار معكوساً ، أما رأسي فمُثقَل بمصير لا قِبَل لي باحتماله . » (أبيات ١٣٤٤–١٣٤٧)

وكريون هو الذي يصل وَحْدَهُ – وليست أنتيغوني – إلى نهاية المسرحية وهو ما زال حيا ، لكنه كان مجرد جثمان يتحرّك ؛ فقد كان يَنشد الموت ولكنه مجبَّر على البقاء في الحياة . [٢]

إن السلطة التي كانت مطمحاً لكريون وهدفاً يسعى للحفاظ عليه سوف تبقى له ، ولكنه في مقابلها سوف يفقِد سعادته بفقده مَنْ يحبهم . [٣] وهذا يذكرنا بنهاية أوديبوس الذي حاز كل ما يصبو إليه الإنسان من شهرة ومعرفة وسلطان ، ولكنه بسبب هذه المِيزات نفسها انحدر إلى الشقاء .

إن الكلمة الختامية للجوقة في نهاية المسرحية تشير ما في ذلك شك إلى كريون دون غيره :

« إن الشَّطر الأكبر من السعادة يكمن بادئ ذي بدء في الحكمة ، وفي ألا يقصِّر المرء في توقير الأرباب . إن الأقوال التي تنطوي على المباهاة ، والتي ينطق بها المزهوُّون المتفاخرون ترتدُّ إلى نحورهم في (صورة) ضربات قاصمة ، يكفِّرون بها عن إثمهم ، ويتعلَّمون في شيخوختهم كيف يتمسكون بأهداب الحكمة . » (أبيات ١٣٤٨–١٣٥٣)

---

(١) H. D. F. Kitto: Op. Cit., p. 131.

(٢) Cf. Albin Lesky: Op. Cit., p. 108.

(٣) R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., pp. 127-128.

ذلك أن افتقار كريون إلى الحكمة قد جلب عليه التعاسة ، وأن عدم توقيره للأرباب قد دفعه إلى انتهاك حرمة الدفن ، وإلى التفاخر بسلطانه في أقوال تتسم بالغطرسة ؛ ولذلك تلقى ضرباتٍ قاصمةً جعلته يشعر بجسامة إثمه ، ويتعلم في شيخوخته كيف يركن للحكمة ويستمسك بالتعقل .[1]

إسميني

يُبدي الأستاذ إنجرام ملاحظةً تنطوي على قدر كبير من الحصافة ، وذلك حينما يحسُّ بالضيق إزاء إصرار نقاد المسرح الإغريقي على الانتقاص من قدر إسميني ، كما لو كان المفروض أن نكون جميعاً من الأبطال . فهو يرى أن إسميني التي أرادها سوفوكليس لا ترغب في أن تغدوَ بطلةً بحال من الأحوال ، وأنها بسبب هذا لم تُقِرّ – ومنذ البداية – اختيار أنتيغوني للموت في سبيل دفن أخيها [2] ؛ وأنتيغوني تعي هذه الحقيقة جيداً حين تصارحها بقولها :

« لقد اخترتِ وكان اختيارُكِ للحياة ، أمّا أنا فكان اختياري للموت .» (بيت رقم ٥٥٥)

وعند ذلك تردُّ إسميني على أختها قائلة : « لكن ليس على الأقل دون أن تُصغي لكلماتي .» (بيت رقم ٥٥٦)

إن إسميني لا تهتمُّ بمن مات ولقي حتفه بقدر اهتمامها بِمَن بقيَ على قيد الحياة وهو أختها أنتيغوني ، وهي بهذه المواصفات فتاةٌ عادية ليس بوسعها أن تستوعب معنى البطولة ، وتحركها فقط العاطفة الأسرية نحو الأحياء . وبالتالي فإن بناء شخصيتها جاء على المستوى الواقعيِّ المتعارَفِ عليه في عصرنا هذا ، وكان هدف سوفوكليس من تصويرها على هذا النحو هو تحقيق فكرة الثنائية ، وإبراز التقابل بين الشخصيات . إن إسميني عند سوفوكليس هي

---

(١) C. M. Bowra: Op. Cit., p. 66.

(٢) R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., p. 133.

المقابل الذي يوضّح أبعاد شخصية أنتيغوني ، ويبرز بطولتها بالقياس إلى المستوى الواقعيّ ، ومن ثمّ ينزاح عن كاهلها عبءُ المواصفات النّقدية التي تُخضع سلوكها لشروط البطولة .»[1]

ومن رأي الأستاذ إنغرام أن التّقابل بين الأختين — رغم ارتباطه بمفهوم البطولة — لا يتقلّص إلى مجرد تضادٍّ غير ناضج ، ولا يقتصر على مجرد كون إسميني نقيضاً يبرز نقيضه . فإسميني لا تتفق مع أنتيغوني في أفكارها عن الموت الذي استحوذ على الأخيرة ، وصار بمثابة الهاجس الذي يدفع بها نحو العالم الآخر ؛ بل كانت مشاعرها مرتبطةً بعالم الأحياء الذي تنتمي إليه ، ومتجهةً إلى حسم العداء والكراهية بين أفراد أسرتها . وإسميني لم تَسْعَ إلى الموت إلا حينما أحسّت أن الحياة لا تستحق الاستمرار فيها بدون أختها التي تحبها ، والتي هي آخر شخص بقيَ على قيد الحياة من أسرتها . ولكن المشكلة أن أنتيغوني ترفض ذلك النوع من الحب ، وتلك الطريقة من الاندفاع نحو الموت ، لأن تصرُّفَ أختها تُجاه الحب وتجاه الموت يأتي في اللحظة الخاطئة ، وفي الوقت غير المناسب ، ولا ينبعُ من التّركيبة النّفسية والانفعالية التي توجّه أنتيغوني وتتحكّم فيها ؛ ألا وهي مشاعرها تجاه أفراد أسرتها في الحياة وبعد الموت ، وتجاه الدّفن كقضية مقدّسة لا تقبل الجدل ولا انقسامَ الرأي .»[2]

من أجل هذه الاعتبارات ترفض أنتيغوني حُبَّ أختها حينما يأتي في صورة أقوالٍ لا أفعال :

« إنني لا أحب الصّديق الذي يكون حبه حبَّ كلام . » (بيت رقم ٥٤٣)

فلقد رفضت إسميني في البداية أن تمدَّ يد المساعدة لأختها ، وهذا الرفض يعني تخلّيها عن واجب المحبة لأسرتها ، ويعني في الوقت نفسه بطريقة آلية

---

(١) Cf. H. D. F. Kitto: Op. Cit., p. 147.

(٢) R. P. Winnington-Ingram; Op. Cit., p. 134.

انتماءَها إلى المعسكر المعادي الذي يُمثّلُه كريون . إن أنتيغوني التي تتصرّف في هذا الموقف المركّب بدافعٍ من وحي مشاعرها العميقة تنال الأفضليّة الأخلاقية على كريون ، الذي لا تتّسعُ مداركه لتشمل عالَم العاطفة الرَّحب ، والعالم غيرَ المرئيّ من حوله ، والذي يصرُّ على عداوته ويتمادى في كراهيته رغم موت خَصْمه . وأنتيغوني في حبها وكراهيتها على السّواء تسير وَفْقَ قاعدة تراجيدية ترتبط بمفهوم المأساة عند سوفوكليس : فحيثما تَكُنْ هناك محبة يكنْ هناك العداء أيضاً ، وكلما قويت مشاعر الحب قويت في مقابلها مشاعرُ البغض . [1] إن أهم ما يميز الشخصية التراجيدية دون جدال هو العنفُ في الحب والعنفُ في الكُرْه [2] ، حيث إن الشخصيات العادية فقط هي التي تخلو من هذا التّضادّ التراجيدي في مشاعرها . ولذلك فإن إسميني هي وَحْدَها التي تحس داخلها بعاطفة أحاديّةِ الطّابَع ، ذاتِ اتجاه واحد فقط . ومن أجل هذا – في رأي الأستاذ إنغرام – يتهمها كريون بالخَبَل والجنون lyssôsan حيث إنها من ناحيةٍ تخلو من التّضاد التراجيدي الذي يألفه هو في ذاته ، وحيث إنها من ناحية أخرى غيرُ قادرة على التحكّم في أفكارها بسبب وقوعها تحت سيطرة عاطفتها القوية تجاه أختها في تلك اللحظة . [3]

هايمون

يرى الأستاذ ألبن ليسكي أن الدافع الذي حدا بهايمون إلى مخاطبة والده ، كان حبه الشديد لأنتيغوني رغم أنه لم يذكر هذا على لسانه ؛ لأن التقاليد

---

(١) Ibid., p. 135.

(٢) ومما ينهض دليلاً على وجود هذا المفهوم للشخصية التراجيدية لدى سوفوكليس أنه يتكرر على لسان كريون في مسرحية « أوديب ملكاً » على النحو التالي :
« متعسّفٌ في رحمتك ممثل بجورك في غضبك . إن مثل هذه الطباع تجلبُ على أصحابها العذاب الأليم عن استحقاق . » (أوديب ملكاً : أبيات ٦٧٣–٦٧٥) وكان هذا القول موجّهاً إلى الشخصية المحورية في المسرحية ، وهي شخصية أوديبوس .

(٣) R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., p. 136.

المسرحية لدى سوفوكليس لم تكن لتسمحَ بإظهار عاطفة الحبِّ على هذا النحو من التعبير الذاتيِّ . ومن رأيه أن أنشودة الجوقة عن قوة إروس Erôs كانت تشير إلى إروس الكونيِّ الذي يبسط سلطانه على الإنسان ، وعلى أجناس الحيوان ، وحتى على الأرباب ؛ أي على الكون بأسره بما فيه من موجودات .(١) ويعتقد الأستاذ باورا أن أهمية هايمون لا تكمُن في أنه ابن كريون بقدر ما تكمن في أنه ينطق بما يردِّده الرأيُ العام في طيبة ، حول قضية أنتيغوني ، وأن سوفوكليس يجسِّد من خلاله رأيَ المواطن البسيط في الأمور الأخلاقية العامة ، وهو رأيٌ يُبدي سوفوكليس ثقته بسلامته الفطريَّة . ولذلك كان الأجدرُ بكريون أن يُصغي بعقلٍ مفتوح ، وأن يفسح صدرَه لابنه هايمون ، حينما نقل إليه الأخير رأي الشعب في قراراته ؛ ولكنه لم يفعل بسبب كبريائه الزائفة .(٢)

وبسبب تعنُّتِ كريون ، ورفضِه لتفهُّم الدَّوافع التي حدَتْ بابنه هايمون لمناقشته يخسَرُ ذلك الابنَ المتعقِّل ، الذي يعتقد أن أفدح مأساة هي في تنكُّبِ الحاكم عن الصواب ، ومجافاته الرحمة . أمّا المأساة الأقل خطرا فهي أن تفقد فتاته حياتها . ولكن أمام تعنُّت والده الذي أصم أذنيه عن سماع النَّصيحة المخلصة يقرر هايمون الوقوفَ إلى جوار أنتيغوني ومشاركَتها مصيرَها . ورغم ثورة كريون وغَضْبته العارمة يبدو أنه قد تأثَّر على نحوٍ ما بالنِّقاش الذي دار بينه وبين هايمون ؛ لأنه بعد انصراف الابن غاضباً يخبر الجوقة بأنه سيعفو عن إسميني ؛ لأنها بريئة ، وسيغيِّر عقوبة أنتيغوني من الرَّجم إلى الحبس في كهفٍ بعيد(٣) . ويرى والدوك أن هايمون ليس صريعَ العاطفة ؛ بل توضِّح كلماتُه أنه

---

(١) Albin Lesky: Op. Cit., p. 107.

كذلك يلفت الأستاذ والدوك (المرجع المشار إليه ، ص ١٠٧ وما يليها) النظرَ إلى حقيقة ماثلة ، وهي أن أنتيغوني في المسرحية تتجاهل تماما أمر عاطفتها نحو هايمون ، ولا تشير إليها بكلمة واحدة . وهو يرجع ذلك إلى أن الكاتب الدراميَّ يبعد عن خُطته قدراً كبيراً من الوقائع الحقيقية ، وأن آخر شيء يريده سوفوكليس داخل حبكة مسرحيته هو تفصيل قصة الحب بينهما .

(٢) C. M. Bowra: Op. Cit., pp. 102-103.

(٣) Ibid., p. 103.

ناضجٌ فكريا بما فيه الكفاية ، لدرجة أنه يشكو مِنْ أنَّ آراء والده تبدو مضحكةً وغيرَ مقنعة : فهايمون على سبيل المثال يتَعَجّب لأن ما يُزعج والده هو أن تُقدِم امرأة على تحدّي سلطته . إن الطّابَع التراجيدي لمسرحية أنتيغوني - وفقاً لما يقوله والدوك - يزداد ويتّضح أكثرَ بدخول هايمون ذي الصلة المشتركة بكلٍّ مِنْ طرَفي الصّراع .[1]

ولقد فسَّر معظمُ النقاد أنشودة إروس التي ألقتْها الجوقة عقب المواجهة الحادّة بين هايمون وأبيه كريون ، بأن سلطة الحب التي لا تُقهَر ، والتي وقف كريون في وجهها - هي التي عَجَّلت بدمار كريون ، وأوصلتْه إلى نهايته المأساوية .[2] ونجد أبرز هذه التفسيرات عند الأستاذ إنغرام الذي يفسر أكثر مِنْ سواه تأثير الحب على تفكير هايمون ، رغم أن الأخير لم يصرِّح بعاطفته تجاه أنتيغوني في المسرحية . ويعتقد إنغرام أن انفجار هايمون في وجه أبيه بسبب تهديد الأخير بقتل خطيبته لم يكن راجعاً إلى استيائه من رفض أبيه لنصيحته العاقلة ؛ بل بفعل قوةِ عاطفته تجاه الفتاة وتعلّقه بها . وكان هذا هو الدافع أيضاً وراء هجومه على أبيه في الكهف ، وشَهْرِ سيفه في وجهه بقصد قتله .

العشق - إذاً - يسبِّب الجنون لمن يقاومه أو يتصدّى له ؛ لأنه لا سبيل لمقاومة أربابه . وكريون هو الذي استثار عليه سطوة إروس عندما منَع زواج ابنه بخطيبته ، وعندما وقف في وجه رابطة القرابة والحبِّ الأسري ، وبذلك عارض القُوى الكونيّة التي تضافرت على إنزال الدّمار به في النهاية .[3] إن الافعال البشرية جزء من النّظام الكونيّ ، وهذا النظام يقضي بأن الماديَّ والمعنويَّ لا

(١) A. J. A. Waldock: Op. Cit., pp. 123-124.

(٢) Cf. H. D. F. Kitto: Op. Cit., p. 128; Albin Lesky: Op. Cit., p. 107; C. M. Bowra: Op. Cit., pp. 74 ff.; A. J. A. Waldock: Op. Cit., pp. 107 ff.

(٣) R. P Winnington-Ingram: Op. Cit., pp. 92-97; Cf. also Albin Lesky: Op. Cit., p. 107.

يتفصلان ، وأن الإخلال بالتّوازن الذي ترتكبه شخصيات الدّراما سواء عن دوافع نبيلةٍ أو دنيئةٍ لا يستمرُّ إلى مدًى لا ينتهي ، فهناك شخصيات أخرى تتصف بالعظمة والبطولة تتصدّى لهذا الإخلال بالتوازن وتقاومه ، مهما بلغت درجة المخاطر التي تتهددها .»(١)

إن هايمون ضحيةٌ من ضحايا مكابرةِ أبيه وعناده ، وهو معذّب لأنه يناضل ضدّ قوتين تتصارعان داخله : إحداهما قوةُ إروس الكونيّ الذي يربطه بأنتيغوني، والأخرى عاطفته التي توجب عليه البِرّ بأبيه . وإذا كانت الجوقة لم تمتدح صراحةً كلماتِ هايمون بمثل ما استحسنت من قبلُ كلامَ والده كريون ، إلا أن حديثه التّلقائي الواضح ، ورغبتَهُ المخلصة قد مسّا قلبها ودفعاها إلى التّفكير ، وإمعان النظر في معتقداتها السابقة ؛ بحيث صارت أكثرَ استعداداً عن ذي قبل للحكم الصّائب على الأمور .

تيريسياس

ويرى الأستاذ باورا أنه إذا كان هايمون يمثل المُواطن العاديّ البسيط فإن تيريسياس يمثل في المسرحية الآلهة . ويبدأ تيريسياس حواره مع كريون بتحذيره من انتهاك حرمة الموتى ؛ لأن الآلهة من دأبها أن تسوق التّحذير قبل أن تُنزل العقاب . ورغم أن الفرصة بكاملها متاحة للبشر من قِبَلِ الأرباب إلا أن البشر يتجاهلون التّحذيرات ، رافضين الاعتراف بخطأ مسلكهم ؛ لذلك لا يحقُّ للبشر أن يجأروا بالشكوى حينما يَنزل بهم العقاب .»(٢) وتيريسياس يعلم أن هناك انتهاكاً لقانون الأرباب ، وهو يُخبر كريون بما يشبه الإنذار بأن الآلهة غضبت من قراره الجائر ، ومن مسلكه الآثم ؛ ولكن كريون يفشل في فهم التّحذير الذي ساقه تيريسياس ، وبدلاً من أن يشك في سلامة قراراته وصحة تفكيره

---

(١) H. D. F. Kitto: Op. Cit., pp. 147-148.

(٢) C. M. Bowra: Op. Cit., pp. 106-107

يعتقد أن العرّاف يهاجمه :

« أيها الشيخ ، أنتم جميعاً مثلُ حَمَلَة الأقواس تتخذون منّي هدفاً لكم . وهأنذا عرضة لهجومك حتى عن طريق النُّبوءة .» (أبيات ١٠٣٣-١٠٣٥)

لقد ألقى تيريسياس بتحذيره إلى كريون الذي نبذه ، وبذلك أتاح لربّة القِصاص العادل Nemesis أن تمضي في طريقها تُجاهه . ولو أن كريون كان قد أصغى للنَّصيحة لأمكنه تفادي سوء المصير ، ولكن تيريسياس يعلم حقّ العلم أن عناد كريون وإصراره سيلازمانه إلى أن ينتهي الأوان .[١] ولكن الآلهة لا تريد فقط أن تقتصَّ من كريون ، إنها تهدف من وراء العقاب إلى أن يعيَ كريون الدَّرس وأن يدرك بنفسه نقائصه وسبب سقطته .[٢]

لذلك فإن العَرَّاف تيريسياس يختتم حديثه مع كريون بالفقرة التالية :

« هذه الضَّربات العنيفة التي صوبتُها من قوسي إلى فؤادك في ثورة غضبي — حيث إنك قد استثرتني — ليس في مقدورك الإفلاتُ منها . قُدني يا بنيّ إلى منزلي ، ولنتركه يصبُّ جامَ غضبه على مَنْ هم أصغر منّي سنا ، وعساه يتعلم كيف يجعل لسانه أكثرَ لطفاً ، وكيف يصبح في حال من الهدوء والتَّروي غير الحال التي هو عليها الآن .» (أبيات ١٠٨٤-١٠٩٠)

هذه الكلمات الأخيرة التي نطق بها تيريسياس تحمل خلاصة تحذيره كُلّها؛ فهو لا يطلب من كريون سوى التَّعقل والحكم الصّائب على الأمور . وماذا لو فشل الإنسان في فهم المغزى بنفسه عن طريق التحذير ؟ لا ريب أن الآلهة سوف تَفْسِره على ذلك رغماً عنه ؛ لذلك فما إن يغادر تيريسياس المسرح حتى تتوالى النَّكبات على كريون بكل ثقلها وعنفها ؛ لأن لحظة التَّنوير عند حلولها تقترن بمكابدة المعاناة وإلا فقدت المعاناةُ قيمها . وإن التَّصرف الإلهي قد يبدو

---

(١) Cf. Albin Lesky: Op. Cit., p. 108.

(٢) C. M. Bowra: Op. Cit., pp. 108-109.

بطيئاً أو تبدو حركته متوانية عند مَنْ يتعجّلون الأمور ، غير أن التّمهُّل في توجيه العقاب يعكس رغبة الأرباب في منح الفرصة للآثمين ، الذين أخلّوا بالتّوازن الطبيعيّ ، لمراجعة أنفسهم من أجل أن يثوبوا إلى رشدهم ؛ ولكنّ الآلهة في الحقيقة حينما تنفّذ مشيئتها وتُجري قوانينها فإنها تفعل ذلك بسرعة وحسم ؛ كي تؤكد قدرتها وترسّخ هيبتها في نفوس البشر .

إن تيريسياس يجسِّد بوجوده الواضح في الدراما السوفوكلية الآليةَ التي تصاحب تطبيق النّواميس الكونية على مَنْ يخلّون بالتوازن ، أو ينتهكون قوانين الطبيعة غيرَ المدوّنة .[1] ورغم الاتهامات التي توجه في مسرحيات سوفوكليس — وكذلك في مسرحيات يوريبيديس — على لسان بعض الشّخصيات للعرّافين ومهنتهم ، إلا أن العرّاف في الواقع بمثابة رمز دالّ على القدرة الإلهية التي لا تتدخّل بنفسها ؛ بل تؤكد ذاتها من خلال البشر أنفسهم .[2] ومصداقاً لهذا يعترف كريون بأن ما حدَث له من كوارثَ كان سببه العناد والمكابرة وعدم الإقرار بالخطأ .

« وا حسرتاه ! يا لها من خطايا مُهلكة لتفكيري الآثم ومكابرتي في العناد.» (أبيات ١٢٦١–١٢٦٢) .

كلمة أخيرة

لقد حشد سوفوكليس طاقاتِه الفنيةَ والإبداعية من أجل أن يفسِّر لنا مشكلةً معقّدة داخل إطار مسرحية أنتيغوني ، تلك المسرحية التي حَفَلت بالصراع على عدة محاور لا على محورٍ واحد . ومن أجل ذلك الطّابع التركيبيّ الفريد اختار لها سوفوكليس هذا البناء الثُّنائيّ ، الذي يقوم على التّضاد بين المواقف ، وعلى التّقابل بين الشخصيات : فالمسرحية زاخرة بالمواجهات العنيفة ذات المغزى ؛

---

(١) Cf. H. D. F. Kitto: Op. Cit., pp. 127-128.

(٢) Cf. R. P. Winnington-Ingram: Op. Cit., p. 126.

إسميني في مواجهة أنتيغوني أو موقف الفتاة العادية في مواجهة البطولة الفطريّة؛ أنتيغوني في مواجهة كريون أو موقف الحبّ الأسَريّ والعاطفة الدينية في مواجهة واجبات الدّولة وقوانينها ؛ إتيوكليس في مواجهة بولينيكيس أو موقف المدافع عن الوطن في مواجهة المتمرّد عليه ؛ هايمون في مواجهة كريون أو موقف المواطن العادي البسيط من الحاكم المستبد ؛ تيريسياس في مواجهة كريون أو موقف الدين وتعاليمه من الدولة وقراراتها .

هذه المواقفُ المتقابلة تدور كلُّها حول القضية الأساسية التي يجسّدها الصراع بين أنتيغوني وكريون ؛ لتوضّح لنا أنه ما من رأيٍ واحدٍ أو بطلٍ واحدٍ أو وجهة نظر واحدةٍ يُمكنها الإحاطة بكل دقائق المشكلة ؛ لأن تفسيرها من زاوية واحدة أو برأيٍ فرديٍّ إنما هو تفسيرٌ محدود يفتقر إلى النظرة الشاملة .

ثانيا – أوديب ملِكا لسوفوكليس

المسئوليّة والجزاء في « أوديب ملكا »

الأساطير والدّراما

اقتبس سوفوكليس موضوع هذه المسرحية من التّراث الأسطوري السابق عليه ، وهو تُراث يزخر بقصص ذاتِ مغزى عن آثام بني البشر ، وعن اللعنة المتوارثة التي اعتقد الإغريق أنها تحلُّ بأفرادٍ ينتمون إلى أسرٍ شهيرة في الماضي الغابر ؛ بسبب الأوزار التي اقترفها أحدُ أسلافهم . ومن أشهر هذه الأساطير أسطورةُ آل أتريوس التي اقتبس منها أيسخيلوس ثلاثيته المعروفة باسم الأورستيا ، وأسطورة آل لايوس التي استخدمها سوفوكليس في عِدّة مسرحيات ، منها مسرحية أوديب ملكا .

إن تَرْكَ الكاتب الدّرامي لأحداث عالمِه المعاصر ، الذي يعايش أحداثه ،

ويراها رأي العين ، ولجوءه إلى عالم الأساطير التخيُّليّ – هو اتّجاه له ما يبرّره ؛ فالأساطير عالم رَحْبٌ من الأحداث الإنسانية التي تتّسم بصفة العمومية ، والتي يستطيع الكاتب من خلالها التحرُّك بحريّة ، واستخدامَ أدواته الفنيّة من رموز وإسقاطات على عالمه المعاصر ، الذي هو بطبيعته بالغُ الخصوصية ومحدود المجال . وفضلاً عن ذلك فإن الأسطورة هي وليدة الخيال المؤسّس علَى التّصور العقليّ ، وهي بمثابة الابنة الشّرعية لحلم الإنسانية ، كما أنها تجسّد رغبة الإنسان في الوصول إلى عالم يخلو من الخلل ، ومن المُصادمات التي يزخر بها الواقع في كل لحظة .

منَ الطبيعيّ – إذاً – أن يضيق الكاتب الفنان ذرعاً بمحدودية الواقع ، وخصوصيّة أحداثه ، التي قد لا تنتج عنها سوى رؤية تسجيليّة هزيلة لعالمٍ متّسع تَحارُ فيه الألباب ، وتَذْهَل من غرائبه الأفئدة . ورغم أن الفنان الذي يلجأ إلى الأساطير يحلّق في سماء الخيال إلا أن عينَهُ لا تتحوّل عن أرض الواقع ؛ محاولاً عن طريق هذا التّحليق أن يعثُرَ على تفسيرٍ للواقع ، لا مِنَ التّقوقُع داخله ؛ بل عن طريق تخطّيه وتجاوزه إلى آفاق أرحبَ . من نافلة القول إذاً أن نردّد مع المردّدين ما يقال عن نشأة المسرح الدّينية ، وعن ارتباط الأسطورة بالدّين ، فرغم أن هذه حقيقة لا تقبل الجدَل إلا أنها تمسُّ النّشأة ، وتلتصق بها بغير أن تفسّرَ سيادة اتّجاه الكُتّاب إلى الأساطير ، ولا انتشارَ هذا الاتجاه حتى الآن بعد زوال الطابع الدّيني الذي ارتبط بالمسرح منذ نشأته .

الكاتب المسرحيُّ – إذاً – يتميز برؤيته الخاصة ، وتفسيره الخاص للموقف الدّراميّ الذي يراه معبّراً عن أهدافه ، والذي يختاره من خِضَمّ أحداث الأسطورة ، وليس هناك ما يدعو إلى الظّن بأن الكاتب المسرحيَّ سيتبنّى وجهة النّظر الأسطورية ، أو سيسير على منوالها ، أو سيسمح بأن يضمَّ عملُه الدراميّ جميع أحداث هذه الأسطورة أو تلك . وبهذا فإن المسرحية عبارة عن شريحة

مقتطعة من الأسطورة بالنِّسبة لموضوعها ، أو هي لحظةٌ ما من أحداثها قام الكاتب بتكثيفها وتسليط الضّوء عليها ؛ بحيث يبدو لنا أن الزّمن قد توقّف عندها ، وبحيث نتمكّن عند مشاهدتها من معرفة المغزى من وقوعها .

وحَبْكة المسرحية بمفهومها البسيط هي صياغةٌ فنية لفعلٍ إنسانيّ من خلال سلسلة متشابكة من الأحداث الأسطورية ، يقوم فيها الكاتب بتكثيفٍ دراميٍّ لهذا الفعل ، وتركيز لزمنه دون أن يَشْغَل نفسه كثيراً ببقية الأحداث ، اللهم إلا ما يُلقي منها ضوءاً على هذا الفعل ، أو ما يقدم تفسيراً لسلوك الشّخصيات التي تُسهم في صنعه .

ومن هذا المنطلق فإن أسطورة آل لايوس تمتدُّ عَبْر عدة أجيال ، وتزخر بأحداث جمَّةٍ ، يصلح بعضها للتّناول الدراميّ ولا يصلح البعض الآخر ، بعضها بعيدٌ عن المعقولية وبعضها الآخر خاضعٌ لقانون « الضّرورة أو الاحتمال » . وما فعله سوفوكليس هو أنه اختار فِعلاً واحداً من أفعال هذه الأسطورة العديدة ؛ بحيث يجسِّد من خلاله خِصال شخصيةِ أوديب ، وبحيث يُبعِدُ عن المشاهد عند عرضه كلَّ ما تزخر به الأسطورة في مجملها من أحداثٍ غير معقولة ، وبحيث يؤدّي مثل هذا الفعل إلى تحولٍ واضح في مصير البطل ، نستمدُّ منه المغزى ، ويتحقّق عند مشاهدته التّأثيرُ - ومن أجل هذا تقتصر حَبْكة مسرحية « أوديب ملكاً » على الأحداث التي تعرّض لها أوديب بعد سنوات من توليه عرشَ مدينة طيبة ، ولا تشمل من الزّمن غيرَ الفترة التي عَلِم فيها أوديب - بعد جَهْلٍ - بحقيقةٍ مفزعةٍ زلزلت كِيانَه ، وتحوّل بعد معرفتها من السّعادة إلى التّعاسة .

ومن خلال هذه الحبكة حاول سوفوكليس تفسير معاناة أوديب عن طريق التّوفيق بين المفاهيم الدّينية والقوانين البشريّة التي تنظم السلوك الإنساني ، وهو يضع نُصْبَ عينيهِ في هذا التفسير أن يتقصّى الدّوافع الكامنة وراء التصرّفات البشرية ، وأن يفسر هذا التصرفات دون أن يغيّر في كِيان الأسطورة أو في

هيكلها : فأوديب المسرحيُّ يتحرّك داخل الإطار الأسطوري ذاته ؛ بمعنى أنه ما زال قاتلاً لأبيه وزوجاً لأمه ، لكنّ ما يعني الكاتبَ من هذا الإطار هو شخصيّتُه الإنسانية لا فَعْلتُهُ الأسطوريّة ؛ ذلك أن مواصفات شخصيته هي التي يمكن أن تفسر لنا فَعْلته . وحتى لوْ عجزنا عن تصديق هاتين الفَعْلتين – أعني قتل الأب وزواجَ الأم – وهي حقيقة وعاها سوفوكليس وأشار إليها أرسطو ، فإننا بغير شك نصدّق التفسير الذي ساقه سوفوكليس لتفسير معاناة أوديب ، وهو ميله الفطريُّ نحو الغطرسة hybris التي قادتْهُ إلى الوقوع في الإثم hamartia .

إن الأسطورة لا تقدّم لنا التّفسير الكافي ، ولا تزوّدنا بالأسباب التي تدفع شخصيةً ما إلى ارتكاب فِعْلٍ بعينه ، ولا تُعطي لنا المبرّراتِ والدوافعَ التي تحرّك سلوك البشر ، كما أنها لا تُظهر لنا أحياناً كيفية وقوع الفعل ، ولا تركز على تفاصيل حدوثه ؛ ومن أجل هذا لايجدُر بنا أن نَخلِط بين الأسطورة كأحدوثة ممتدّة في الزمان والمكان ، ومتشابكة في الأحداث والوقائع ، وبين الحَبْكة كمساحة مُقْتطعة من نسيج أكبر ، وكفعلٍ تمّ اختياره بمواصفات دراميّة خاصة ، يتمُّ التركيز فيها على ما هو جوهريٌّ ، والاستغناءُ عمّا هو عَرَضيٌّ أو استطراديٌّ ، وتكثيفُ ما هو ضروريٌّ .

حَبْكة المسرحيّة وبناؤها الدّراميُّ

يُقسّم سوفوكليس مسرحية « أوديب ملكاً » إلى خمسة فصول epeisodia تفصل بينها أناشيدُ الجوقة stasima ، ويحتوي كلُّ فصل منها على عدد من المَشاهِد التمثيليّة وفقاً لخروج الممثلين ودخولهم من وإلى خشبة المسرح . فكلمةُ مَشْهد في المسرحية الإغريقية وفي غيرها كلمةٌ لا مدلولَ لها من حيث الديكور أو المنظر المسرحيّ ، فهناك في الغالب مكانٌ واحدٌ وثابتٌ لا يتغيّر طوال المسرحية ، وهي في الحقيقة تعني المواجهات بين الشخصيات سواء مَنْ دخل منها إلى خشبة المسرح لأول مرة ، أو مَنْ سبق له الدُّخول .

وتبدأ المسرحية بِمَشهدٍ يمثّل أوديب وهو يُصغي إلى ضراعة الكاهن ، الذي يلتمس منه أن يجد لشعبِ طيبة مَلاذاً من الوباء الذي حلَّ بها ؛ فأهلك فيها الحَرْثَ والنَّسل ، وبات يهدِّد بخرابها ودمارها . ويذكّر الكاهنُ الملكَ أوديب بسابق أياديه البيضاء على شعب طيبة ، عندما خلّصه من الهَوْلَة Sphinx التي كانت تفتك بأبنائه دون رحمة . ويستجيب أوديب في صراحة وشهامة لتلك الضَّراعة ، ويبيِّن للكاهن أنه لم يغفل عن هذه المشكلة ، ولم يتقاعس عن حلِّها ؛ بل بعثَ من جهةٍ كريون – أخا زوجته – ليستطلع نبوءة الإله في دلفي ، ومن جهةٍ أخرى أرسل مَنْ يُحضر العرّاف « تيرسياس » إلى مقره ليسأله المشورة في تلك الكارثة التي حلّت بالبلاد . وبالفعل يحضر كريون في ذات اللحظة ليخبر الجميع بأن الإله أبوللون يطلب القِصاص العادل من قاتل لايوس ملك طيبة الراحل ؛ حيث إن الوباء المهلك ما هو إلا علامةٌ على غضب الإله وسَخَطه على المدينة التي تقاعست عن طلب الثّأر .

وبعد خروج الممثلين تُنشد الجوقة أنشودتها الأولى التي تعبّر فيها عن أمنيتها بأن يحمل لها المستقبلُ ما هو خير من الحاضر . وبعد تلك الأنشودة تتمُّ مواجهةٌ بين الملك أوديب والعرّاف الأعمى تيرسياس ، يطلب فيها الأول من الثّاني أن يكشفَ له عن أفضل سبيل للخلاص من الكارثة ؛ لكن تيرسياس يمتنع عن الإجابة ؛ لأنه يعلم حقَّ العلم أن أوديب سيرفض تقبُّلَ الحقيقة ، وسيأبى أن يُقرّ بأنه هو المذنب الملعون قاتلُ والده . وإزاءَ صمت العرّاف يثور عليه أوديب ثورةً توضّح لنا ما جُبِل عليه من استعداد فطريٍّ للغطرسة . وفي ثورته هذه يتّهمه بالتآمر مع كريون لِسَلْب العرش ، ويعيّره بالعمى ، ويَصمُهُ بتزييف الحقائق . وتبدو في هذه المواجهة بعضُ خصال أوديب وسماته السُّلوكية التي نحسُّ معها بتهوّرٍ لا مبررَ له ، وبغروره وتكبُّره ، وثقته المُفرطة بنفسه ، ونزوعه إلى التّطاول على الأرباب عن طريق إنكار مقدرتهم ، ونسبةِ

كلٌ مقدرة إلى ذاته : وينصرف تيرسياس بعد أن يُلقي بِنُذُرٍ وكلمات يلفُّها الغموض ؛ مما يجعل الشَّك يتسرَّب إلى نفس أوديب ، الذي لم يدرك أن العَرّاف يعني تماماً ما يقول ، كما أنه لم يأخذ اتّهام العَرّاف له على محمل الجِدّ .

ثم يَفِدُ كريون بعد أن استدعاه أوديب ليدافع عن نفسه ضدَّ تهمةٍ هو منها بَراءٌ ؛ لكنَّ أوديب الغاضب لا يترك له مجالاً للدِّفاع ، ولا فرصةً للشَّرح أو التَّفسير ؛ بل يهاجمه بصورة تحمِلُنا على الفزع من مسلكه ؛ وهو مَسْلكٌ تتجسَّم فيه روح الاستبداد التي تتناقض مع سماحة الدِّيمقراطية الأثينية . وفي هذه المواجهة يضع المؤلف على لسان كريون مونولوجاً رائعاً يهدف من خلاله إلى إبراز شخصيته المعتدلة وسلوكه المتوازن ؛ من أجل أن نقيس إليها شخصية أوديب المتطرفة ، التي اطَّلعنا على بعض سماتها في مونولوج سابق ألقاه الملك في المواجهة التي تمَّت مع العَرّاف الأعمى تيرسياس . وعندما يحتدم النِّقاش بين الملك وكريون يصل الغضَب بأوديب إلى حدٍّ يكاد خلاله يفتك بكريون ، ويقضي بإعدامه ، لولا توسُّطُ رئيس الجوقة ، ولولا تدخُّل « يوكاستي » الملكة من أجل تهدئة الموقف .

وفي الحوار الذي يدور بعد ذلك بين يوكاستي وأوديب ، يُطلِعُنا المؤلف على الشك الذي يعذِّب نفس الملك ، كما يكشف لنا عن فترةٍ من ماضيه ، حينما هرب من كورنثة بعد سماع نبوءة مفزعة مؤدَّاها أنه سيقتل والده ، وتحاول يوكاستي أن تبثَّ الطمأنينة في نفسه عن طريق دفعه إلى نبذ أقوال العَرّافين ، التي لا تعتقد هي نفسها ولا زوجُها الرّاحل « لايوس » في صحتها . لكنَّ كلماتِ يوكاستي التي قصدت من ورائها أن تهدِّئ ثورة الشَّك في نفسه زادَتْه اضطراباً ، وملأته شكاً من حيث لا تَقْصِد ، إذ أعادت لمخيِّلته الحادثة التي تشاجر فيها فيما مضى مع رجلٍ أشيب الشَّعر ، وانتهت بقتله لذلك

الرجل في تقاطع الطُّرُق الواقع بين دلفي وطيبة . ويروي لنا سوفوكليس على لسان أوديب طرفًا من أحداث الماضي بطريقةِ الاسترجاع ، وبعد أن ينتهي أوديب من رواية قصته يأمر رجاله بالبحثِ عن تابع الملك المقتول لايوس ، وهو الشّخص الوحيد الذي نجا من المذبحة التي فَتك فيها أوديب بالملك الراحل وحاشيته .

بعد ذلك تُلقي الجوقة أنشودة تُدين فيها الغطرسة ، وتُنحي باللائمة على المتغطرسين ، بصورة توحي لنا بأنها تعلّق على مسلك أوديب الذي يتّسم بهذه الصفة . ثم يفد رسولٌ من كورنثة ليعلن لأوديب خبرَ وفاة والده الذي ربّاه ، ونعني به « بوليبوس » ملك كورنثة ، فيبتهج أوديب عند سماع هذا الخبر ؛ لأنه يخلصه من خوفٍ كاد يعصف به ، ولأنه يبرّئ ساحته من وِزْر قتل والده الذي أدلت به نبوءة دلفي ؛ لكنه حينما يستوضح الرّسول المُسنّ عن تفاصيل موت ملك كورنثة ، نجد أن كلماتِ الرسول التي كانت كفيلةً بتخليصه من شكّه قد زادت ذلك الشّك ؛ لأنه عرف منها أن مَنْ مات لم يكن والدَه الحقيقيّ . وفضلاً عن ذلك يفضي الرسول الشّيخ بحقيقةٍ أكثر مدعاة للخوف، مؤدّاها أنه تسلّمه وهو طفلٌ من يد أحد الرعاة ، ثم أعطاه لملك كورنثة كي يتخذه ابنًا . ويعلم أوديب – أيضًا – من حواره مع الرسول أن هذا الراعي الذي سلّمه هو نفسه تابعُ الملك المقتول لايوس ، الذي أرسل منذ لحظة خلتْ مَنْ يُحضره للمثول أمامه .

وتحسُّ الملكة يوكاستي في قرارة نفسها أنّ تلهُّف أوديب على معرفة الحقيقة كاملة سينتهي به إلى كارثة مروِّعة ، كما ينتابها الشك في أمر مولده ، فتحاول دون جدوى أن تُثنيه عن عزمه ؛ لكنه يزداد إصرارًا على معرفة حقيقة مولده حتى لو هلك في سبيل ذلك ، وهو لا يعلم ما يخبِّئه له القَدَر من مفاجآت . وعندما ينتاب القنوط يوكاستي وتيأس من إقناعه تدخل القصر

والحزنُ يكاد يقضي عليها . وفي أعقاب هذا الفصل الزاخر بالتّوتر ، وبمشاعر التّرقّب وبالمفاجآت تغنّي الجوقة أنشودةً تحمل بين طيّاتها الكثيرَ من عناصر المفارقة الدّرامية ؛ حيث إنها تعبّر فيها عن ابتهاجها وفرحتها لاعتقادها بأن أوديب ينحدر من سُلالةِ الأرباب ما دام أصلُ مولده مجهولاً .

وعند وصول الراعي المُسِنّ يتعرّف عليه الرسول ، وكذلك رئيس الجوقة ، غير أنه يحاول التخلّص والتهرّب من الإفصاح عن السّر ؛ ومن ثَمّ يضغط عليه أوديب ليبوح بالحقيقة ، ويهدّده بالفتك به إن لم ينطق بما يعرف . وعندما يتفوّه الراعي بالحقيقة المروّعة التي تكشف عن سرّ مولده ؛ يكون هذا بمثابة مفاجأةٍ لأوديب كما هي الحال بالنّسبة لنا ؛ لكنها مفاجأة تَحُلُّ على أوديب كالصّاعقة ، فيترنّح تحت وطأة ثِقلها ، ويصبح أكثرَ الناس شقاءً ، بعد أن أيقن من أنه التّعِسُ قاتلُ أبيه وزوجُ أمه التي أنجبته . ويندفع أوديب بفعل الكارثة المزلزلة إلى القصر ليفتك بيوكاستي ؛ كي يُخفي عاره وإثمه ، أمّا الجوقة فتُنشِدُ أنشودةً حزينة تجنح فيها إلى التأمّل الفلسفيّ ، وتجعل من هذه الأنشودة مرثيّةً لأوديب الذي صار أشقى البشر — ويخرج من القصر رسولٌ ليرويَ على مسامع الجوقة نبأ انتحار الملكة يوكاستي ، وفقْءِ الملك أوديب لعينيه ؛ ليعيش في ظلام دامسٍ بقيةَ عمره .

ويأتي أوديب بعد ذلك ليطالع الجوقة بمنظره الدّاميّ ، الذي تَقْشَعِرُّ من فرط هوله الأبدان ، وهو يردّد أنشودة النّحيب البكائيّة مع الجوقة . وهنا نحسُّ بوصفنا مُشاهدين بمدى التحوّل الذي طرأ على شخصية أوديب ، ونشعر أنه قد غدا أكثر توازناً ، وأقل مَيْلاً إلى الغطرسة ، وإن كانت كبرياؤه لم تفارقه بالكامل ؛ فهو يرفض نُصْحَ الجوقة ، ويأبى أن يتقبّل تشخيصها لحالته ، وفي المقابل يعترفُ أن ما حاق به من كوارث كان من تدبير الإله أبوللون الذي استهان بسلطانه فيما مضى ، غير أنه يُقرُّ بأنه قد ساهم بسلوكه في جلب

الدمار على ذاته . وحينما يدخل كريون يحس أوديب بأنه قد تجاوز معه حدّ الاعتدال فيما مضى فيعتذر إليه ، ويقابل كريون اعتذارَه بنفسٍ راضية وسماحة، ويقبل ضراعته من أجل رعاية أبنائه ، والتماسَهُ أن يُنفى من مدينة طيبة . وفي الوقت الذي يصرُّ فيه كريون على استشارة الإله بشأن النَّفي تجد أوديب يرفض أن يتحدَّد مصيره بناءً على مشورة الإله . ويخرج أوديب الذي أنزلَ العقاب بنفسه ، واختار النَّفي ؛ ليغادر طيبة وهو يَرْفُل في الشقاء ، لتنهي الجوقة المسرحية بتعليق ختاميٍّ عن تلك النِّهاية التَّعسة لذلك الإنسان المرموق .

مفهومُ القدر في التَّراجيديا الإغريقيَّة

لكي ندرك أن معالجة سوفوكليس لشخصية أوديب قد بَعُدَت عن نطاق القدريَّة المحتومة يجدُر بنا أن نوضِّح أن مفهوم القَدَر عند الإغريق قد اتَّخذ مساراً يرتبط من جهةٍ بميلاد الإنسان ومماته ، باعتبار أن رَبّات القدر كُنَّ في الأصل ربّاتٍ للميلاد ، ومن جهةٍ أخرى كان يرتبط بكلٍّ من العدالة والجزاء والحياة السِّياسية في بلاد اليونان ؛ إذ ارتبطت العقيدة اليونانية بالنِّظام السياسيِّ لدولة المدينة الدِّيمقراطية خلال القرن الخامس قبل الميلاد حيث كانت الحاجة ماسَّةً إلى تحديد المسئوليّات ، وإرساء روح التَّعاون ، وتوكيد حريَّة الإرادة لدى الفرد ؛ ليتمكَّن بمقتضى هذه الحرية أن ينطلق بلا قيودٍ لخدمة مجتمعه المتماسك ، وكي يُحاسَب على هذه الحرية فيما لو تخطَّى بها حدود الرَّوح الجماعيَّة .

و وفقاً لارتباط القدر بهذه المفاهيم يمكننا أن نميِّز بين ثلاث قُوَى في العقيدة اليونانية : ١- القوة المحدودة (= الإنسان) ، ٢- القوة غير المحدودة (= الإله) ، ٣- القوة الحافظة للتَّوازن (= القدر) . ولقد اكتسبتْ قوة القدر صفة الحتمية peprōmenē لسببين : أولهما - لأنها قوة لها صفة الاستمرار والاطِّراد ؛ أي أنها قوةٌ مستديمة ؛ وثانيهما - لأنها بمثابة المنفِّذ

للنّواميس الكونية الثابتة التي تحكم الكون كلّه بما فيه من آلهة وبشر وموجوداتٍ أخرى . حتمية القدر - إذاً - لا ترجع لكونها قوةً مدبّرة مُخطِّطة ، تُجبر الجميع على الخضوع لها ولرغباتها بغير إرادة ، بل مردُّها إلى أنها قوةٌ تقوم بتنفيذ النّواميس الكونية بطريقة آليّة ومُطّردة ، من أجل تحقيق التّوازن بين القوى الموجودة في الكون ؛ بحيث لا تطغى قوةٌ على أخرى ؛ إذ إن تعدُّد القوى يهيِّئ الفرصة لوجود الصّراع ، والصّراعُ يُزيِّن لكل قوة أن تتخطّى حدودها ، وهذه الحدودُ من شأنها أن تكفُل بقاءَ التّوازن قائماً .

وعلى ذلك فلم تكن للقدر سلطة التّشريع ، ولا سلطة سنّ القوانين وإصدارها ؛ بل كانت له فقط سلطة توقيع الجزاء على مَنْ يتخطّى الحدود ، وبمعنًى آخر كانت له القوةُ التي تكفل سيادة النّواميس وبقاءها نافذةً على الجميع . و وفقاً لذلك المفهوم كان سلوك البشر وما يقومون به من أفعال لا يخضعُ لسلطان القدر ؛ بل كان نتيجةً للإرادة الإنسانية وَحْدَها ؛ لأن سلطان القدر كان ينحصر من جهةٍ في ميلاد الإنسان ومماته باعتبارهما من الحتميات ، ومن جهةٍ أخرى كان يتعلق فقط بتخطّي الحدود الفاصلة بين القوى الثّلاث المذكورة ، ولم يكن يرتبط بالسُّلوك الإنساني المُعتادِ أو المعتدل . وبسبب ذلك الاعتقاد رفع الإغريق شعارَيْنِ أساسيَّيْنِ للسُّلوك الإنساني ، يؤكّدانِ هذا التّفسير: الأول هو « إعرف نفسك gnōthi sauton » ، والثاني هو « إيّاك والشّطط mēden agan » . ومعنى الشّعار الأول هو أن يدرك الإنسان أنه بشرٌ محدود المقدرة، محدود المعرفة ، محدود العمر ، وأنه لا سبيلَ أمامه بسببِ تلك المحدوديّة الثّلاثية للوصول إلى الكمال أو الاندماج مع المطلق ، إلا إذا قَهَر تلك المحدوديّة ، وهو أمرٌ مستحيل . أمّا الشّعار الثاني فهو بمثابة تحذير لِمنْ تُسوّل له نفسه الانسلاخ عن هذه المحدوديّة الثلاثية ، والخروجَ عن الحدود التي رسَمَتْها نواميس الكون الأزليّة ؛ فالشّطط ينتهي حتماً بصاحبه إلى الدّمار ،

والتحدّي الحقيقيُّ الذي يواجه الإنسان ليس هو معرفة ما هو موجود خارجه بقدر ما هو التّمكن من معرفة نفسه .

وكان الإغريق يعتقدون أن دمار البشر وسقوطهم هو نتيجةٌ لما أطلقوا عليه اسم غيرة pthonos الأرباب من نجاح الإنسان ، أو ارتفاع نجمه أو علوّ شأنه ؛ فالآلهة في اعتقادهم تعاقب الإنسان على تطاوله وجرأته وعلى تخطّيه لحدوده من أجل أن تَرْدَع البشر الآخرين الذين تُسوّل لهم أنفسهم التّطاول مثلهُ ، فيُخلُّ ذلك بالتّوازن الذي فرضته النّواميس الكونية من أجل استمرار الحياة وانتظامها .

ولكنْ هل يمكن أن يشعر الأرباب بالغيرة مثل البشر ؟ إن غيرة البشر نابعةٌ من الضعف والعجز والشّعور بالنقص ؛ لكنّ غيرة الآلهة هي نوع من استياء القادر المتمكّن من تطاول العاجز المغترّ . إنها غيرةٌ بمفهوم البشر ؛ ولكنها نوع من سُخرية الواثق بقدرته من ضعف المتباهي بقوةٍ لا قيمة لها . فالإنسان من بني البشر قد يمتلك قوةً تُميّزه نسبيا عن سائر الفانين ؛ إلا أنها في الواقع قوة لا يمكن أن ترفعه إلى مصافّ الخالدين .

تحليل الشّخصيّات

أوديب

تعدُّ شخصية أوديب من أروع الشّخصيات التي استطاع كاتب مسرحيٌّ أن يُبدعها داخل إطار الدّراما ؛ فلقد ظلّ أوديب يعيش في الأذهان على مرّ العصور أكثر من أية شخصية أخرى ، دون أن ينقضي تأثيره سواء بمرور الزّمن أو تقادُم العهد . ورغم أن أوديب شخصية مأخوذة عن أسطورة تضمُّ بين ثناياها كثيراً من الأحداث غير المعقولة ، إلا أن سوفوكليس أفلح لدى تناولها في إبعاد تأثير هذه الأحداث البعيدة عن الاحتمال ، وفي جَعْل شخصية أوديب تبدو — حتى داخلَ إطارها الأسطوريّ — واقعيةً بتصرُّفاتها وسلوكها .

ويرمز أوديب الأسطوريُّ – ضمن ما يرمز – إلى الإنسان في صدامه بالزمن والمجهول ، كما يرمز إلى قدرة الإنسان حينما تتخطّى في نموها الحدود البشريّة ؛ فتصطدم بالمطلق ، وبقوانين الحتمية . إن أوديب طفلٌ منبوذ منذ ولادته شاء له حظُّه العاثر أن يُلقى في العراء ، وأن ينجوَ من الموت ، ليُربّى في منزلٍ غير منزله وبين أناسٍ ليسوا أهلَهُ ، ثم ما يلبثُ أن يهرب في شبابه من نبوءةٍ مشئومة مؤدّاها أنه سيقتل أباه ويتزوّج أمّهُ ؛ لكنه بهروبه من هذا المصير يقعُ فيه رغماً عنه ؛ فيتحمل كارثته في شجاعة ، ويُنزِل العقاب بنفسه .

ولقد حاول سوفوكليس في معالجته الدّرامية لهذه الشّخصية أن يبعُد بها عن نِطاق القدريّة المحتومة التي لا مَغْزى لها ، وحَرَص على أن يَربط بين سلوك أوديب البشريّ ونهايته المأساويّة ، وأن يضع حريّة الإرادة في مقابل اللعنة الإلهية ، وأن يصوغ هذا كلّه داخل إطارٍ من الأحداث محتملةِ الوقوع ؛ لذا تبدأ المسرحية بأوديب الناجح المزدهر الذي وصل إلى عَرْش طيبة عَبْر طريقٍ امتزج فيه الكِفاح بالتفوُّق ، حتى تسنّى له أن يكون أشهرَ مَنْ في طيبة . لقد أثبت أوديب قوتّهُ البدنية عندما تمكّن بمفرده من أن يَصرع ذلك الرجلَ الأشيب مع حاشيته في الشّجار الذي نَشب بين الطّرفين ، حول مَنْ له حقُّ الأسبقيّة في عبور مفترق الطرق ، ثم أثبت بعدها قوته الفكريّة حينما استطاع وحده حلَّ اللغز الغامض الذي كانت تطرحه تلك الهَوْلة المُهلِكة ، وتدمِّر من يعجز عن حلّه . إن أوديب إنسان نجح حيثُ فشل الجميع ؛ فأحسَّ بمعرفته وتفوُّقه بعد نجاحه في حلِّ اللغز ainigma الشهير الذي أخفق الجميع في إدراك مغزاه .

وقليلٌ من الدّارسين هو الذي يتنبّهُ إلى الارتباط الوثيق بين لغز الهولة عن الإنسان وشخصية أوديب في المسرحية : فاللغز مرتبطٌ من ناحيةٍ بنبوءة الإله أبوللون في دلفي ، حيث معبدُ ذلك الإله ، الذي يقال إن الحكمة الشهيرة

« إعرف نفسك » كانت منقوشة على جدرانه ، واللغزُ من جهةٍ أخرى يدور حول الإنسان كما أنه موجّه إليه ، واللغزُ يدلُّ على أن الإنسان في واقع الأمر أبعدُ ما يكون عن معرفة نفسه ، ومن أجل هذا كانت الهولة رمزًا للهلاك الذي يُصيب الإنسان حينما يعجز عن معرفة كُنْهِ نفسه ؛ وكأن جهل الإنسان بنفسه تكون نتيجتُه الدّمار . نبوءة أبوللون – إذًا – ترفع أمام الإنسان شعارَ « إعرف نفسك » ، أمّا لغز الهولة فيسأل الإنسان « مَنْ أنت ؟ » .

ودلفي مركز النبوءة هي محور أحداثِ المسرحية ، وإلهها أبوللون هو الرّبُّ المهيمن على أحداث المسرحية بِرُمّتها ، والجميع إمّا ذاهبون إلى دلفي وإمّا قادمون منها . ودلفي لا تعطي للسّائل الذي يستفسر منها إجابةً واضحة أو ردًا واضحًا ؛ لأن شعارَها وهو « إعرف نفسك » معناه أن على الإنسان أن يَنشد المعرفة من داخله ، وأن يُمعن النّظر ، وأن يُكثر من التّفكُّر والتّدبُّر ؛ إذ إن معرفة النّفس هي التي ستجعل كلَّ غموض ينجلي ، والدليلُ عَلى هذا أن أوديب توصّل إلى الحقيقة حينما بحث واستقصى ، وأدرك في النهاية أنه هو نفسُه المَنشود .

ونتيجةً لتفوّق أوديب الذي تَثبّت منه عن طريق تجربة قدراته واستخدامها ، ولأن هذا التفوّق قد رفعه إلى أسمى مكانة وأتاح له ارتقاء العرش الملكيَّ فقد توصّل أوديب إلى يقينٍ حازم مؤدّاه أن سرَّ نجاحه إنما هو كامنٌ في قدراته الفطرية ، واعتقَدَ أن هذه القدراتِ هي التي أوصلته إلى ما بلغ من ازدهار ، وأنّه لا دخلَ للآلهة أو لأيّة قوةٍ خارجية في ذلك النّجاح . هذا اليقينُ الجازم الذي لا يتطرّق إليه الشّك قد دفع أوديب من حيثُ لا يدري إلى تخطّي الحدود ، وإلى صِدامه بالمُطلق خلال نَزْعته إلى السموّ متعاليًا على طبيعته البشريّة . واليقينُ في اعتقاد الإغريق هلاكٌ لأنه صفة من صفات الأرباب لا من خصال البشر ، ومَنْ يصل إلى اليقين الجازم هُم الآلهة ، أمّا البشر فيقينهم دائمًا نِسبيٌّ .

وهذه النّزعة التي يندفع فيها الإنسان إلى الأعلى أو الأسمى بناءً على إحساسه بالتفوُّق تُعدُّ عند الإغريق نوعاً من التّطاول على الآلهة ، وهم يطلقون عليها اصطلاحاً اسمَ الغطرسة hybris . واللفظة الإغريقية من الصّعب ترجمتها بكلمة واحدة لأنها تجمع داخلها معاني متعددة ، منها الكبرياء ، ومنها الغرور ، ومنها التّعالي والتعاظم ، ومنها التهوُّر والاندفاع والتطرُّف . ويعتقد الإغريق أن « الغطرسة » عبارة عن استعدادٍ أو ميْلٍ غير سويٍّ داخلَ الإنسان ، وهو ما تعرفه الآن بالنّفسية غير السّويّة ، وهذا الاستعدادُ ينتهي بصاحبه إلى الانزلاق نحو الإثم hamartia رغماً عنه مهما حاول اجتنابه ، لأن هذه النزعة قد تغلغلت فيه وأصبحت مسيطرةً عليه .

وما من شك رغم ذلك في أننا نحسُّ ومنذ الوهلة الأولى بسموِّ أوديب في المسرحية ، لكنَّ الاتّصاف بالسمو لا يعني بحالٍ من الأحوال بلوغَ الكمال أو العِصمة من الزّلل : فأوديب شأنه شأنُ أيِّ بطلٍ تراجيدي يتصف بالحكمة ، لكن حكمته لا تحميه من السُّقوط في مهاوي الإثم . والكمالُ عند الإغريق أمرٌ غيرُ متيسّر بالنّسبة للبشر ، لأن الإنسان في نظرهم مخلوقٌ تخنقه المحدوديّة الثُّلاثية التي أشرنا إليها ، ولذلك تتوق نفسُه دوماً لتخطيها . وكان الإغريق يعتقدون أن قصور الإنسان عن بلوغ الكمال أو الاتّصافِ به في شتّى جوانب حياته ، وأن نزوعه في الوقت نفسه كردّ فعل طبيعيٍّ إلى تخطّي محدوديته التي تَغُلُّ رغبته في السّعي إلى المُطلَق – هو السببُ في حَجْب الرؤية الواضحة عن تفكيره ، وفي دفعه إلى الوقوع في الإثم .

في ضوء هذه المفاهيم صاغ سوفوكليس شخصية أوديب ، فجعل نجاحه السّريع نتيجةً حتمية لتفوقه الذاتيّ وقدراته الفطريّة ، ثم جعل هذا النّجاح سبباً في اتّصاف أوديب بالغطرسة المكروهة من البشر والممقوتة من الآلهة في آنٍ واحد . فالسُّلطان والجاه والمعرفة التي لا جدوى منها أمورٌ تدفع الإنسان في

كثير من الأحيان إلى الاستهانة بالآلهة ؛ ظنا منه أنه وَحْدَهُ صانعُ قدَره . والغطرسةُ سلوكٌ بشريٌ مرفوض وممقوت سواءً ظلت مَيْلاً فطريا في الشخصية ، أو تجسَّدت في صورةِ أفعال وتصرفات . وليس بالمسرحية كلّها ما يدلُّ على أن غطرسة أوديب قد تجسَّدت في صورة أفعال نتج عنها دَمارُ الآخرين ؛ لكنها غطرسةٌ ظهرت في أقواله التي حوت كثيراً من الصَّلَف ، وتبدَّت في صدامه بالشخصيات الأخرى ، وهو صدام يعكس كثيراً من التجبُّر . وحينما نشاهد نحن ملامحَ هذه الغطرسة اللفظية يَحقُّ لنا أن نعتقد بإمكانية تحوُّلها في سهولة إلى غطرسةٍ سلوكية في أية لحظة ، وأن نصدّقَ بالتالي أن قتل أوديب لأبيه — كما وردَ بالأسطورة — كان نتيجةً حتمية لوجود هذه الخَصلة الممقوتة داخلَه .

والآلهة عند الإغريق تعاقِب الآثم سواء أ كان إثمه ظاهراً في شكل سلوك وأفعال مدمِّرة ، أم كامناً في صورة استعداد نفسيٍّ يمكن أن يتفجَّر في أية لحظة ؛ حيث يتحوَّل إلى تصرفات مدمِّرة . ونحسُّ طوال المسرحية بأن أوديب موشكٌ على أن يرتكب الإثم مهما حاول اجتنابه ، ومهما حال الآخرون بينه وبين ارتكابه . كما نعتقد أنَّ مواصفاتِ شخصيته كفيلةٌ بدفعه دفعاً إلى الخطأ والزلل .

لقد نسيَ أوديب الفضيلة الوحيدة الجديرة بالبشر وهي فضيلةُ الاعتدال sôphrosynê ، وتجاوز الحدَّ حينما ظنَّ أن بوسعه أن يقف على قدم المساواة مع الآلهة ؛ فأنكر على الآخرين ما أباحه لنفسه ، ثم إنه انزلق إلى الغطرسة نتيجة لثقته الجازمة في قدراته الفطريّة التي أوصلته إلى النَّجاح ، ونسي أن ثمّة نواميسَ للكون قد فرضَتْ على البشر حدوداً يَحُلُّ الدّمارُ بِمَنْ يتخطاها . إن اتّصاف أوديب بالمعرفة لم يشفَع له ؛ لأنها معرفة لم تُمكّنه من الإحساس بقصوره عن الإحاطة بحقائق شتّى في الحياة ؛ بل إن إحساسه الزائد بمعرفته وتفوُّقه هو الذي عجَّل به للوقوع في المحظور الذي بَذَل كلّ ما في وسعه

للهرب منه ، وظنّ أن بوسعه تجنُّبَهُ دون عَوْنٍ من أحد ، وضدّ رغبةِ أية ة كانت .

إن حتمية وقوع البطل التّراجيدي في الإثم ليست بسبب قُوًى تَفرض عليه هذا المصير ؛ بل هي نتيجةٌ لنوازعَ داخلية تدفعه دفعاً إلى دون رويّة أو حُسن تقدير ؛ ولذا نشعر بأن العقاب الذي ادّخرته الآلهة في شخص الإله أبوللون — لأوديب إنما هو عقابٌ على خطيئة يه الغطرسة ، وليس عقاباً مقدّراً من قَبْل وجوده ، ولا محتوماً دون مبرر و

ومنذ المشهد الأول في المسرحية نشعر بأن أوديب الماثل أمامنا يحسر وبتفوقه ، وتفرُّد قدراته ، وذلك لتكرُّر استخدامه لاسمه ، ولضمير المتكـ في حديثه مع الكاهن . وهو استخدامٌ لم يكن يَنظر إليه الإغريقُ بعين لأنه يعكس في نظرهم الوعي الزّائد لِلذّات ، ويدل على تضخُّم الأ المعاصر . ونستنتج كذلك من حواره مع الكاهن أنه يَرْكن إلى اليقيـ في تناوله للأمور التي تخصُّه وتلك التي لا تخصه ، وسبق أن أو الإغريق يَرون أن « اليقين هلاك » ، بمعنى أن مَنْ يعتقد في صحة آ، جازماً لدرجة عدم الشّك في كَوْن هذا الأمر خاطئاً ، إنما هو إله وليه لأن مقاييس البشر لا تمكنهم من الوصول إلى اليقين ، ولأن غاية إليه البشر بقدراتهم هو المعرفة الاحتمالية أو النّسبية . ثم يأتي مشهد الد أوديب والعراف الأعمى تيرسياس ؛ فيتولّد لدينا بعد مشاهدته شعورٌ ؛ يصل بغطرسته إلى مدًى أبعدَ ، حينما يسخر من عَمى العرّاف ، بقدرته على العِرافة :

أوديب : « فلماذا أستمرُّ حتى الآن في إخفاء مشاعري بعد غضبي إلى أقصاه ؟ إعلمْ أنه يدور بخلدي أنك ضالع في التّدبير لِقـ تقم بتنفيذها ، ولولا أنك ضرير لقلتُ إنك وحدك فاعلُها

٣٤٥-٣٤٩) .

ثم بعد فترة من الحوار يقول أوديب : « أ و تظنُّ أن قولك هذا سيذهَبُ دون قِصاص ؟» (٣٦٨)

العَرّاف : « أجل ، إن كانت هناك للحقيقة قوة .» (٣٦٩) .

أوديب : « أجل ، هناك قوة ؛ ولكنها ليست لك من دون الآخرين ؛ فأنت مكفوف في سمعك ، مكفوف في فِطْنتك ، بمثل ما أنت مكفوف في بصرك .» (٣٧٠-٣٧١) .

تيرسياس : « يا لكَ من تَعسٍ تُلقي جُزافاً بِمَعايرات ، ما مِنْ شخصٍ هنا إلا وسيردُّها وشيكاً إلى تَحْرِكَ .» (٣٧٢-٣٧٣) .

أوديب : « يا مَنْ تحيا في ظلمة دامسة ، ليس بوسعك أن تَمُدَّ لي يداً بسوء ، وليس هذا بِوسع أيِّ شخصٍ آخر ترى عيناه الضَّوء .» (٣٧٤-٣٧٥) .

تيرسياس : « ليس مقدَّراً عليك أن تسقط بيدي . حسبُكَ أبوللون ؛ فتنفيذ هذا الأمر موكولٌ إليه .» (٣٧٦-٣٧٧) .

أوديب : « أ هذا من تخطيط كريون أم من تدبيرك ؟» (٣٧٨)

تيرسياس : « ليس كريون هو مصدرُ هلاكِكَ ، بل نفسُك هي العدوُّ .» (٣٧٩) .

لقد أظهر هذا الصِّدام استعدادَ أوديب للتهوُّر ، وجنوحَهُ إلى الغطرسة لاعتزازه بتفوُّقه وثقته بمعرفته وقدرته . ولقد جعله هذا يُنكر كلَّ قدرة للآخرين ، ويتطاول على الآلهة التي منحته هذه القدرة . من أجل هذا كان لِزاماً أن يُظهر الإله أبوللون - إله العِرافة والغيب - سلطانَهُ ، وأن يبرهن لأوديب أنه قادر على حماية مَنْ يؤمن به ، وعلى تدمير مَنْ يُنكر ألوهيته ، أو يتطاول على سلطته . فإذا كان أوديب يعتقد أن موهبته الفكريَّة التي تمكّن عن طريقها من حلِّ اللغز

هي سرُّ عظمته — فإن أبوللون سوف يبيِّن له أن ما يظنُّه ميزة وموهبة سيكون أداةً لشقائه وتعاسته :

أوديب : « أ و تُصرُّ دوماً على أن تلُفَّ كلماتِك بالغموض ، وتحيطَها بالألغاز ؟» (٤٣٩) .

تيرسياس : « أ و ليس ارتفاعُ شأنِكَ يعود إلى براعتك في حلِّ الألغاز ؟» (٤٤٠) .

أوديب : « أ و تُعيِّرني بموهبة هي في الحق سرُّ عظمتي ؟» (٤٤١) .

تيرسياس : « بل إنها سرُّ شقائكَ ودمارِكَ !» (٤٤٢) .

ومعنى ذلك أن هذه الموهبة ليست كفيلة بدفع الضرر عنه ، كما أنها وإن مكنتهُ من حلِّ اللغز إلا أنها ليست كفيلةً بتزويده بالمعرفة ، التي يحتاج إليها في الكشف عن سرِّ مولده . ويتجلى هذا الاعتقادُ الجازم في المقدرة والركون إلى الموهبة الفكرية ، في المونولوج الرائع الذي يكشف لنا فيه سوفوكليس عن أعماق شخصيةِ أوديب ؛ لكي نتعرف على النوازع التي تغور في أعماقه ، وعلى الدّوافع التي تحركه :

أوديب : « أيها الثَّراءُ ، أيتها السُّلطةُ ، أيتها التدابيرُ التي تفوق كلَّ براعة في الحياة ذاتِ التَّناحر والتَّنافس ! يا لَها من غيرة بالغة تلك التي تضمرونها ! أ يكون كريون — موطنُ ثقتي وصديقي منذ البَدْء — قد تسلَّل خِفْية تَوّاقاً إلى انتزاع السلطة التي منحتها لي المدينة ، ومشركاً معه مثلَ هذا الدَّجّال ، صاحب الحيل الماكرة ، الذي ينظر فقط إلى منفعته رغم أنه أعمى في حرفته ؟

« أنبئني الآن إن كنت حقا تزعم العِرافة : أين كنتَ عندما كانتْ هنا الهَوْلَة ذاتُ سَحنة الكلب ، وذاتُ الأناشيد المُلْغِزة ؟ أ نطقْتَ بكلمة واحدة من أجل خلاص مواطني هذه المدينة ؟ إن حلَّ اللغز لم يكن أمراً ميسوراً للشَّخص

العاديّ ؛ بل كان يستلزم مقدرة العرّاف ؛ ومع ذلك فقد عجزتَ وأمثالُكَ عن معرفته سواء عن طريق الطّير أو بمعونة الآلهة ، حتى أتيتُ أنا ، أنا أوديب ، الذي لا أفقه شيئًا من هذه الفنون ، وأخرستُ الهَوْلة مخمّنًا الحقيقة بمقدرتي الفطريّة ، دون علم من الطير ، ودون عَوْنٍ من الآلهة . إنه أنا مَنْ تحاول الآن إزاحته معتقدًا بذلك أنكَ تعضُد كريون عندما يَرْقى إلى العرش .» (٣٨٠–٤٠٠)

وفي الصدام الثّاني الذي دار بين أوديب وكريون نشعر بروح الاستبداد التي كرهها الإغريق ، والتي نبذوا بسببها الحكمَ الفرديّ ، واتجهوا للنّظام الدّيمقراطي . وكريون يمثّل الاعتدال الواجبَ للبشر ، والاتّزانَ الذي هو أساسُ الشّخصية السّويّة ؛ لذلك فإن وضْعَه في مواجهة أوديب يوضّح لنا بجلاءٍ مقدارَ تطرُّف الأخير ، ومقدار غطرسته التي تفزّع منها الجوقةُ حينما ترى مظاهرها متجسّدةً في كلمات أوديب . إن كريون يرفُض أن يُدينه أوديب ، أو يحكم عليه دون أن يسمع دفاعه عن نفسه .

أوديب : « أ ليس من الحمق أن تُقْدم بفَعْلَةٍ كهذه – دون أنصار أو حلفاء – على سلب السُّلطة ، وهو أمرٌ لا سبيلَ إلى الظفر به دون أعوان وأموال ؟» (٥٣٩–٥٤٢)

كريون : « دعني أولاً أسمعْكَ ردّي على ما قلتَ ، ثم بعد أن تعلمَ احكمْ بنفسك .» (٥٤٣–٥٤٤)

أوديب : « إنك بارع في صياغة الكلمات ؛ لذا فإني عزوف حقا عن معرفة شيء منك ، بعدما اكتشفتُ فيك خصْمًا لدودًا ماكرًا .» (٥٤٥–٥٤٦) .

كريون : « أصْغِ أولاً إلى ما سوف أخبرك به الآن .» (٥٤٧)

أوديب : « أخبرني بأيِّ شيء عدا أنك مخلص .» (٥٤٨) .

كريون : « إن كنتَ تظنُّ أن التّمسُّك بالعناد في غير الحق أمرٌ مُجْدٍ فقد

جانِبكَ الصّواب .» (٥٤٩–٥٥٠) .

أوديب : « وإن كنتَ تعتقد أن بوسعكَ أن تضرّ ذا قُربى ثم تُفلت من العقاب فأنت واهم .» (٥٥١–٥٥٢) .

وأوديب يسوق دوافع خاطئة لأفعال الآخرين وتصرفاتهم ؛ فهو يتّهم تيرسياس بالتّحالف مع كريون ضدّه من أجل المال ، وهو يتّهم كريون بأنه يسعى لسلب السلطة منه رغم إنكار الأخير ونفيه أن يكون هذا هو هدفه . لقد أراد أوديب أن يكون مدّعيا فاتّهم كريون بالتآمر ضدّه دون أن يُتيح له فرصة الدّفاع عن نفسه ، وأراد أن يكون قاضياً فأدانه وحكمَ عليه بالموت لمجرد أنه يرغب في ذلك ، ثم أراد أن يكون جلاداً فأراد أن ينفّذ فيه حكم الموت لولا تدخُّلُ الجوقة والتماسُها العفو عنه . وحتى عندما يَقبل أوديب العفو عن كريون فإنه يفعل ذلك استجابةً لضراعة رئيس الجوقة فقط ، ويرفض أن يُذعنَ لالتماس كريون . وهنا يردُّ كريون على أوديب بقولته المشهورة التي تلخّص غطرسة الأخير خير تلخيص : « متعسّفٌ في رحمتك بمثل جَوْرِكَ في غضبكَ . إن مثل هذه الخصال تجلبُ على أصحابها العذاب الأليم عن استحقاق .» (٦٧٣–٦٧٥) .

وهكذا يمضي أوديب في غطرسته حتى يصطدم في النّهاية بالحقيقة المرعبة التي تُلقي عليه بكل ثقلها ؛ إذ يحسُّ بعد معرفته بِسرّ مولده بمدى الكارثة التي حاقت به ، ويدرك كم كان غروره زائفاً ، وكم كان اعتزازه بموهبته لا جدوى منه ؛ فأوديب الذي حلّ اللغز الذي استغلق على الجميع ، والذي نجح بمفرده حيث فشل أهلُ مدينته كافةً يكتشف أنه وحده من دون الآخرين الجاهلُ بسر مولده ، وهي حقيقةٌ يعرفها كلُّ فرد في طيبة عداه . وأوديب الذي استهان بالعرّاف ، وعيّره بعماهُ – يدرك أن الحقيقة لا تحتاج إلى العينين ، وأن العرّاف الأعمى يعرف أكثر ممّا يعرف أوديب المبصر . ومنْ هنا كان فقءُ أوديب

لعينيه في المسرحية تصرفًا مُفْعماً بالمغزى ، وكأنه بذلك يُعطِّل عمل حاسَّةٍ لم تقم بوظيفتها ، ويُبطل وسيلةً لم تؤدِّ الغاية المرجوّة منها . لكنَّ أوديب — بالإضافة إلى ذلك السبب — يسوق مبررًا آخر هو الذي ورَد بالمسرحية ، وهو أنه أقدَم على فَقْءِ عينيه ؛ لأنه لا يجسُر أن يطالع وجه أبويه في عالم الموتى بعيون مبصرة .

إن أوديب الذي ما زال رغم محنته محتفظًا بكبريائه يرفض أن يُنزل به أحدٌ العقاب . إنه يعاقب نفسه ، ويختار لنفسه الجزاء الذي يراه ملائماً لإثمه ، ويرفض أن يكون عقابه مجرد معاناةٍ بالغة وحزن غامرٍ على مصيره التّعس ؛ بل يدّخر لنفسه عقاباً ذاتيا يتمثّل في فقْءِ العينين ثم النفي . والعقوبةُ الأخيرة عقوبةٌ توعَّد بها أوديب الجانيَ قبل أن يعلم بأنه هو نفسه الجاني . إن أوديب شجاعٌ في تحمل قَدَره ، وفي تحمُّل مسئولية إثمه ، رغم أنه إثم غيرُ متعمَّد ؛ فهو يُقر بأن استعداداتِه الفطرية قد ساهمت في دفعه إلى هذا المصير ، وأنه إذا كان الإله هو الذي حكم عليه مُسْبَقًا بهذا المصير ؛ فإن سلوكه المتطرِّف هو الذي عجَّل به للوصول إليه :

« أبوللون ، يا أصدقائي ، أبوللون هو الذي أنزل بي هذا الشّقاء الجسيم وتلك الآلامَ المُضْنية ، ولكنَّ بيدي لا بيده . فيا لي من شقيٌّ تَعِسٍ ! تُرى ما الذي كان عليَّ أن أراه حيثُ البشاعةُ أمام مَنْ يبصر ؟ » (١٣٢٩–١٣٣٥)

غير أن أوديب لم يرتكب ما ارتكبه بسبب شرٍّ كامنٍ في نفسه ؛ بل لأنه في سعيه للسمو ، ونزعته إلى التفوّق قد نسي فضيلة الاعتدال . ويجدر بنا أن نفرّق هنا بين نوعين من الإثم : الإثم الناجم عن شرٍّ مُسْتطير ، والإثم الناجم عن قصورٍ في الرؤية أو خطأ في التّقدير . فالأول — يَحدُث بسبب شرٍّ كامن داخلَ الشخصية أو انحراف عن جادّة الصواب ، أمّا الثاني — فينزلق إليه صاحبُه نتيجة إخفاق في الإدراك السليم . الأولُ جُرْمٌ عامِد متعمَّد ينبغي إدانتُه في جميع الظروف ، أمّا الثاني فهو خطأ إنسانيٌّ يُعلن صاحبه بشجاعة تحمُّله لتبعته ؛ لأنه

واعٍ ومدركٌ لما فعله ، وإن كانت رؤيتُه للأمور وقت فعله مشوبةً بالقُصور . مرتكبُ الأول لا يستحق منّا شفقةً ولا رحمةً ؛ لأن العقاب الذي ناله هو أهلٌ له ، أمّا فاعل الثاني فيستحقُّ شفقتنا ، ويظفر بتعاطفنا ؛ لأنه عوقب على خطئه بأكثرَ مِمّا يستحق ، ولأنه تحمَّل عقابه راضياً بعد أن تبلَّجتْ أمامه الحقيقة . الأول فِعْل خارجٌ عن نطاق الفن الدّراميّ ؛ لأنه لا يخدُم بمعالجته أية فكرة فنية ، ولا يحقق الهدف التّراجيديَّ ، أمّا الثاني فهو فِعْلٌ يتّفق وقوانينَ الفنّ الدراميّ ، ويحقّق التطهير في نفس المُشاهِد كهدف للتّراجيديا . وينبغي في هذا المقام أن نؤكد كذلك على أنّ الإشفاق على الشّخصية التّراجيدية لا يتولّد لدينا بسبب براءتها تماماً أو خلوِّها كُلّيّةً من الخطأ ، وأن التّعاطف معها ما كان له أن يوجَد لولا وجودُ قَدْرٍ من الإثم في سلوكها اقترن بوقوع عقابٍ شديدٍ عليها؛ لأن وقوع العقاب على شخص لم يرتكبِ الإثم أصلاً لا يولّد لدينا شعوراً بالإشفاق ؛ بل شعوراً بالاستنكار .

من أجل هذا فإن إثم أوديب يظفر بتعاطفنا ؛ بل إنه أكثر شخصيات الدّراما مدعاةً للشفقة ، كما أن سموّه لا يتناقص في نظرنا بسبب إثمه ، ولا يتناقض مع خطيئته ؛ بل نُحس أنه سامٍ رغم سَقْطته ، وأنه عظيم حتى في كَبْوته . ويؤكد سوفوكليس هذا السّموّ في شخصية أوديب حينما يرفعه في مسرحية « أوديب في كولونوس » إلى مستوى القِدِّيسين المُقرَّبين من الأرباب ؛ حيث إن معاناته ليست كمعاناةِ أية شخصية أخرى ، وحيث إنّ احتماله لتلك المعاناة قد رفعه فوق مستوى البشر العاديّين ، وأهّلَهُ للاقتراب من الخالدين . وتلك منزلة سامية كان أوديب يطمحُ إلى الفوز بها في مسرحية « أوديب ملكاً » متسلّحاً بالغطرسة والعزة بالنفس والكبرياء ؛ لكنه استحقّها في مسرحية « أوديب في كولونوس » بعد أن كفَّر عن إثمه بمعاناةٍ رهيبة ، وأصبح مُؤهّلاً أكثر من سِواهُ لبلوغ مرتبةٍ رفيعة لا يمنحها الأرباب إلا لمن هو جديرٌ بها من البشر .

كريون

تُعتبر شخصية كريون في المسرحية بمثابة النَّقيض الذي تَظهر عن طريقه خِصالُ البطل ، وتتجسَّم سماتُه السُّلوكية ؛ لذا فقد صوَّره سوفوكليس في صورة يتجلَّى فيها التَّواضع والاتِّزان والبُعدُ عن الطُّموح والتَّكبُّر . فحينما بعث به أوديب إلى دلفي قام بمهمته خيرَ قيام ؛ لأنه مخلصٌ لمليكه ، حريصٌ على مصالح وطنه ، وحينما اتَّهمه أوديب بتهمةٍ ظالمة هو منها بَراءٌ لم يغضبْ ، ولم يتطاولْ ؛ بل كانت ردودُهُ بسيطةً ومهذَّبة تعكس روح التَّواضع التي هو عليها . ونُحسُّ في المونولوج الذي ألقاه خلال المشهد الذي تصادم فيه مع أوديب أنه بعيدٌ كلَّ البُعد عن الطموح وأخطاره المُهلِكة ، وأنه قانع بالحياة الهادئة في بلاط الملك بغير أن يتحمَّل تبعاتِ الحكم ومشاكلَهُ :

كريون : « إن مَرامي هو أن تتدبَّر الأمر في نفسكَ كما أتدبَّره . فكِّرْ أولاً في الأمر على النحو التَّالي : أ و تظنُّ أن هناك شخصاً يفضِّل السلطة على ما فيها من مخاوف على حياة آمنةٍ بغير متاعب ، لو كان سيحصلُ في الأخيرة على نفس المزايا ؟ إن طبيعتي تأبى عليَّ أن أكون مَلِكاً ، وأفضَلُ عندي من ذلك أن أحيا حياةَ الملوك ؛ وما مِنْ شخصٍ يملك عقلاً راجحاً يقبل أن يَطمح إلى العرش . فأنا الآن أنالُ منك كلَّ ما أبغي دون رَهْبة ، غيرَ أنه لو كنتُ أنا الملك لوجدتُ نفسي مضطرا لِفِعْل أمور كثيرة على كُرْهٍ مني .

« كيف يمكنُ – إذاً – أن تُصبح السلطة لديَّ أشهى من استحواذي على مكانةٍ راسخة ، وفوزي دونَ نَصَبٍ بنفوذٍ وطيد ؟ إنني لم أبلغ بَعْدُ حداً من الغفلة يجعلني أمدُّ طموحي إلى مآربَ لا تُحقق لي الغُنْم ، فأنا الآن أنعَمُ بكل شيء ، وما من شخص إلا ويُزجي لِيَ التحية . الآنَ ما مِن امرئ له عندك مطلب أو غاية إلا وعليه أن يخاطبني قَبْلاً ؛ حيث إن الآمال تنعقد عليَّ في نجاح كلِّ مَسْعًى – فكيف بي – إذاً – أن أترك هذا كلَّه وأختار ذاك ؟ إن

العقل السليم لا يضلُّ ولا يميل مع الهدى ، ولا أخفي عليك أنني بطبيعتي لستُ مشغوفاً بفكرة (الاستحواذ على السُّلطة) ، ولو أن شخصاً آخر دبَّر لهذا الغرض لَما اشتركتُ معه . وإن شئتَ البرهان على صدق قولي فاذْهبْ إلى بيثو (كاهنة دلفي) وسَلْها إن كان ما حملتُه إليكَ من لَدُنْها صحيحاً أم لا ، ثم لو وجدتَني بعدها ضالعاً أو متآمراً مع العراف في مكيدة ضدك ؛ فلكَ عندئذٍ أن تُزهق روحي ، لا برأيكَ وحده ؛ بل بناءً على رأيين : رأيك ورأيي ؛ إذ ليس من العدل أن تُزهق روحي دون جريرة ، وليس من العدل أن تحكم اعتباطاً على الأشرار بأنهم أخيارٌ ، أو على ذوي الخير بأنهم أشرار . وإني لأعتبرُ مَنْ يتخلَّص من صديق حميم كمَنْ يتخلَّص من روحه التي بين جنبيه ، والتي يُعزُّها فوق كلِّ ما يملك .

« لكنك في الوقت الملائم سوف تعلم هذا حقَّ العلم ، لأن الزمن وحده هو الذي يُظهِر مَعْدِنَ الرِّجال ، كما أن من العسير عليكَ أن تكشِف الشِّرّير في يوم وليلة .» (٥٨٤–٦١٥) .

إن كريون لا يريد أن يكون مَلِكاً بالاسم ما دام يتمتَّع بمزايا الملك ؛ لأنه يعتقد أن العرش يحمل إليه المسئولية ، وأنه يجرُّ مع المسئولية الهمومَ الكثيرة . وحديثُ كريون عَقلانيٌّ للغاية ؛ بحيث يبدو حديثُ أوديب مقارَناً به حديثاً يتَّسم بالاندفاع والتهور ، ونشعر بوصفنا مُشاهدين أنه كان الأجدر بأوديب أن ينتهج أسلوباً أوفر عَقْلانيَّةً من أسلوب كريون ؛ لأنه الملك ولأنه الأرجحُ عَقْلاً ، والأكثرُ حكمة ، أو هكذا يُفترض فيه بناءً على عظمته ورأي الشَّعب فيه . وبعدَ أن تستحسن الجوقة حديثَ كريون في المونولوج الذي سُقْناهُ منذ قليل بقولها :

الجوقة : « لقد أحسنَ الحديثَ ، يا مولاي ، فعلى الشَّخص أن يحتاط من الزلل ، وإن المتسرِّعين لا يوثق بهم في حُكْمٍ أو في تفكير .» (٦١٦–٦١٧).

يجيب أوديب عن هذا إجابة لا تَنِمُّ على حِكمةٍ بقدر ما تنِمُّ على حِرص :

أوديب : « حينما يكون المتآمر في الخفاء سريعاً في حركته — فعليّ أن أكون سريعاً في إفساد تدبيره . فلو أنني تركتُه و ركنتُ إلى الهدوء فإن تدابيره سوف تُؤتي ثمارها ، أمّا خُططي فسيكون إلى الإخفاق مآلها .» (٦١٨–٦٢١) .

لقد أفلح كريون بحكمته واتزانه في تجنُّب الهلاك ؛ لأنه ظَفِرَ بإعجاب الجوقة وتعاطفها ، وأدّى هذا إلى توسُّط قائدها لدى أوديب كي يعفو عنه ، واستجاب الأخير لهذا الالتماس . ولو أن كريون قابل تهوُّر أوديب باندفاع وبلا رَويّةٍ لكانت نهايته مأساويةً دون جِدال . ومن الحوار الذي دار في هذا الصّدد بين أوديب وكريون تكتشف ذلك ، كما يتّضح لنا — أيضاً — مدى استبداد أوديب ، واعتدال كريون :

كريون : « إلامَ تسعى ؟ أ نفياً لي من هذه الأرض تبغي ؟» (٦٢٢) .

أوديب : « بل إن مَرامي هو إزهاق روحكَ لا نفيُكَ ، حتى تغدوَ بذلك عِبرة ومثلاً على عاقبة الحقد والحسد .» (٦٢٣–٦٢٤) .

كريون : « أراكَ تتحدّث كمن وَطّد العزم على عدم النُّكوص في قراره ، من غير أن يتأكدَّ من صحته .» (٦٢٥) .

أوديب : « ذلك لأنني موقنٌ أنك على غير الحق ، على الأقل من جانبي.» (٦٢٦) .

كريون : « ولكن ينبغي أن يكون الأمر كذلك من جانبي أنا أيضاً .» (٦٢٧)

أوديب : « لكنك مذنبٌ شِرِّير !» (٦٢٧)

كريون : « وماذا لو كان حكمُكَ عليَّ خاطئاً ؟» (٦٢٨) .

أوديب : « لا بد أن أمارس سلطتي في الحكم .» (٦٢٨) .

كريون : « لا حقّ لكَ في هذا حينما تسيء الحُكم .» (٦٢٩)

أوديب : « وا مدينتاهْ ! وا مدينتاهْ !» (٦٢٩) .

كريون : « أوَ ليست مدينتي أيضاً ؟ إنها ليستْ لكَ وَحْدَكَ !» (٦٣٠) .

ثم تتدخّل الجوقة في ختام هذه المُشادّة التي بلغت ذِروتها في مشهد الصّدام ؛ لكي تُنقِذ كريون من مصيرٍ دامٍ ، ونهاية مأساوية :

الجوقة : « أستحلفُكَ ، يا مولايَ ، أن تَقبل ضراعتي ، وأن توافق بعد أن تفكّر بإمعانٍ .» (٦٥٠) .

ويُصغي أوديب في نهاية المطاف – على كُرْهٍ منه – لضراعة الجوقة ورئيسها !

أوديب : « فَليذهبْ – إذاً – لحال سبيله ، رغم أنه من الجائز أن ألقى حَتْفي بسببه ؛ بل ربما أغادر بسببه هذه الأرض والعارُ يجلّلني ؛ فإن ما نطقتَ به أنتَ – وليس ما فاه به فَمُه – هو الذي حرّك مكامنَ شفقتي . أمّا هو فسيظلُّ ممقوتاً مني أينما ذهب .» (٦٦٩–٦٧٢) .

كما أن كريون يُظهر في ختام المسرحية نُبْلاً لا مثيلَ له : فبعد سَقْطةِ أوديب ، والكارثةِ التي حولتْهُ إلى حُطامٍ ، يُظهر كريون كثيراً من التلطُّف والودّ تُجاهه ، ويؤكّد له أنه ليس شامتاً ولا حاقداً ؛ بل متعاطفٌ ومتألّمٌ لِمُصابه :

كريون : « أيْ أوديبُ ، لم آتِ إلى هنا ساخِراً أو متشفّياً أو كي أعيّرَكَ بما بدر منكَ من آثام .» (١٤٢٢–١٤٢٣)

ويُشيد أوديب بذلك الموقف في كلماته ، ولكنه عندما يلتمس من كريون أن يَنفيه من طيبة يجيء ردُّ كريون بمثابة تذكرةٍ لأوديب الذي أنكر فيما مضى

سُلطان الآلهة :

أوديب : « انْفِني بعيداً عن هذه الأرض بأقصى سرعة ممكنة ، إلى حيث لا يراني إنسان قَطُّ ، وحيث لا أكلّم أحداً من بني البشر .» (١٤٣٦-١٤٣٧) .

كريون : « ثِقْ أنني سأفعل هذا ، ولكن بعد أن أستطلع رأي الإله أولاً ؛ كي ينبئني بما يتحتّم عليّ فعله .» (١٤٣٨-١٤٣٩) .

أوديب : « أَوَ تطلب مشورة الإله بشأن شقيٍّ مثلي ؟» (١٤٤٤) .

كريون : « أجل ! فلاريب أنكَ قد غدوتَ الآن مِمّن يثقون بالإله .» (١٤٤٥) .

أوديب : « أريد منكَ أن تنفيني عن هذه الأرض .» (١٥١٨) .

كريون : « إنكَ تطلب منّي أمراً هو بيد الإله .» (١٥١٨) .

أوديب : « ولكني غدوتُ ممقوتاً من الآلهة .» (١٥١٩) .

كريون : « إذاً ، ستنال مطلبَكَ دون إبطاء .» (١٥١٩) .

أوديب : « وماذا عن رأيكَ في هذه الأمور ؟» (١٥٢٠) .

كريون : « إني لا أحبُّ أن أتحدّث (اعتباطاً) في أمور لا أحسِنُ فهمها .» (١٥٢٠) .

والعبارة الأخيرة التي نطق بها كريون هي بمثابة تَذْكِرَة لأوديب بما بَدَر منه حين كان يُفتي ، بعلم أو بغير علم ، في الأمور التي يعرفها وتلك التي لا يعرفها ، استناداً إلى موهبته الفطريّة . وحتى حينما أراد كريون أن ينبّهَ أوديب إلى أن دولته قد زالتْ ، ذكر هذا بِلُطفٍ على أنه حقيقة وسُنّة من سُنَن الحياة:

كريون : « والآنَ هيّا معي ، ودَعِ الأطفال .» (١٥٢١) .

أوديب : « لا ، لن تأخذهم منّي أبداً .» (١٥٢٢) .

كريون : « لا تَسْعَ لفرض إرادتك في كل أمر ، فإنَّ ما كان لكَ من سلطان لم يَعُدْ يُلازمكَ بقيةَ حياتِكَ .» (١٥٢٢-١٥٢٣) .

لقد عرف سوفوكليس كيف يختار في كريون الشّخصية المضادّة لشخصية أوديب ، والتي نجح في أن يدفعنا عن طريقها إلى أن نفزع مع الجوقة من غطرسة أوديب ، وأن يُقنعنا بواسطتها بوجود اختلالٍ في التّركيبة النّفسيّة لأوديب .

تيرسياس

هو ممثّلُ الدّين ، وهو النّاطق بما يوحي به الإله أبوللون . وهو مكفوف البصر ؛ لكنَّ الآلهة عوضته مِنْ فقد البصر نورَ البصيرة . وتيرسياس لا يزعم ولا يباهي بأن قدرته على التنبؤ نابعة من موهبة ذاتية ، بل يُقِرُّ بأنها منحة ربّانية ، وأنه بوصفه عرّافًا ليس إلا ناطقًا باسم الإله ، وبما يوحي إليه منه . وإذا كان تيرسياس لم يَقُمْ بحلِّ لغز الهولة في حينه فسبَبُ ذلك هو أن الإله لم يأذَنْ له بحلّه ، أو لم يمنحه المقدرة على ذلك ، كما أنه من جانبه يُسلّم بتلك الحقيقة ، ولا يطالب الإله بأن يمنحه إلا ما يشاء ، ولا يريد أن يَقْسِر الإله على ما لا يريد . فالقدرةُ على التنبُّؤ بأحداث المستقبل أمرٌ ميسور للأرباب وغيرُ ميسور للبشر ، ولكن الآلهة تمنح هذه القدرة لعددٍ محدود من البشر كالعرّافين والكاهنات ، ولفترة محدودة فقط ترتضيها الآلهة وفقاً لمشيئتها . وبمقدور الآلهة التي وهبَتْ هذه المقدرة أن تسلبها أنّى شاءت ، لو تجاوز بها صاحبُها حدودَ استخدامها .

لذلك فإن تيرسياس يرفض أن يَنطقَ بالحقيقة من غير أن يأذَن له الإلـه بذلك :

تيرسياس : « إنك تُجبرني قَسْراً على الحديث دون رغبة منّي .» (٣٥٨) .

لأنه يعرف أن مقدرته بوصفه عرّافًا لا تستند إلى موهبةٍ ذاتية ؛ بل ترتكز على قوة الحقيقة التي يوحي بها إليه الإله .

تيرسياس : « لقد ضمنتُ نجاتي لأن قوتي تكمُن في الحقيقة التي أرتكزُ عليها .» (٣٥٦) .

وحينما أراد أوديب أن يَقسِر تيرسياس على التّفوُّه بتلك الحقيقة رفض الأخير بشدة ، رغم علمه بأن هذا الرفض سيُغضب أوديب أشدَّ الغضب ، وقد يدفعه إلى إنزال العقاب به ؛ لكنّ تيرسياس ليس من الحمق بحيث يشتري غضبَ البشر بغضب الرّب ، أو يُرضي البشر ويغضب الآلهة ؛ ولهذا فقد لزم الصمت . لقد ظنّ أوديب أن موهبة تيرسياس زائفة ، وأن قدرته ضعيفة ؛ لأنها لم تمكّنه من حلّ اللغز ، في الوقت الذي اعتقد فيه اعتقاداً راسخاً أن موهبته الفطريّة أقوى وأجدى ؛ لأنها مكّنته من ذلك . أمّا تيرسياس فكان يعلم أن القدرة التي يتمتّع هو بها ، والتي يتحدّث عنها أوديب بوصفها قدرته الذّاتية ، ليست في الحقيقة سوى منحةٍ منَ الإله أبوللون ربّ النّبوءات والعرافة ، وأن الإله أبوللون زوّده بها لأنّ تلك هي مشيئته ، وأن الإله هو القادر على منحها ، وهو القادر أيضاً على حرمانه منها كما يشاء و وقت أن يشاء . وكأن تهكُّمَ أوديب على موهبة العرّاف الزّائفة — في رأيه — كان بغير أن يدري تهكُّماً على الإله أبوللون نفسِه ؛ لأن قدرة العرّاف في واقع الأمر إنما هي جزء من قدرة الإله ؛ لهذا فإن أبوللون يشعرُ بالاستياء من تطاول أوديب ، ومن استهانته بألوهيته ، ويُعدُّ له مفاجأة تتناسب مع خطيئته ، ومع تطاوله على القدرة الرّبانية.

وحيث إن غرور أوديب ناجٌ عن اعتزازه بموهبته التي مكّنته من حلّ اللغز ، الذي عجز عن حلّه العرّافون ومَنْ يُساندهم بوسائل تنجيمهم — فإنّ أبوللون بإذاعته لسرّ مولد أوديب إنما يوضّح له أن موهبته هذه عاجزة عن منحه المعرفة

العادية ، وأنها وإن كانت قد مكّنته من حلِّ اللغز – وهو معرفةٌ غيرُ عادية – فلأن الآلهة هي التي أرادت ذلك في حينه ؛ ربما لتختبره أو لتختبر الناسَ به . وهذه المفارقة الدّرامية تتّضح لنا من خلال النّقاش الذي دار بين أوديب وتيرسياس :

تيرسياس : « والآن إليك كلمتي حيث إنك عيّرتني بالعمى : حقا إنك لمبصر ، لكنكَ لا ترى في أيِّ شقاء تَرفُل ، ولا أين تعيش ، ولا مع مَنْ تسكن. أحقا تعرف مِنْ صُلْب مَنِ انحدرتَ ؟ ومع ذلك فها أنت ذا ، دون أن تدري ، عدوٌّ لأهلك في الخفاء وعلى ظهر الأرض ! وأن لعنة أبيك وأمك ستكون مثلَ سوطٍ ذي شُعبتين ، يطيح بك من على هذه الأرض في بشاعة ، غارقًا في الظّلام رغم كونك الآن بالفعل مبصرًا .» (٤١٢–٤١٩) .

أوديب : « مَنْ هما أبوايَ ؟ لا ! لا تنصرفْ ! مَنْ مِنَ البشر أنجبني ؟» (٤٣٧) .

تيرسياس : « إن يومك هذا سيحمل لك نبأ مولدك ، كما سيحمل أيضًا دمارك .» (٤٣٨) .

وتصل المفارقة الدّرامية إلى ذِروتها حينما يتأكد أوديب مِن صدق كلمات تيرسياس الأعمى ، ومن نبوءته التي سبق وأن فاه بها بطريقة مُلْغزة ؛ فيعرف أن مقدرة العرّاف المُستمدّة من الأرباب قد انتصرت على موهبته الفطرية ، و يدركُ أنه ما كان له أن يثير حفيظة أبوللون عليه ؛ لأن الصّراع مع الآلهة – وهو صراع غير متكافئ – ينتهي حتمًا بدمار البشر . إن أوديب يُحسُّ في نهاية المطاف أنه كان على الخطأ حينما عيَّر تيرسياس بالعمى ، فقد جاءت لطمة أبوللون لتوضّح له أن العِبْرة ليست في وجود الحواسِّ ؛ بل في أداء هذه الحواسِّ لوظيفتها على الوجه الأكمل ، وربما كان هذا هو السبب الذي اختار من أجله أوديب بعد الكارثة التي حلّت به أن يفقأ عينيه بدلاً من فقد أيِّ شيء

آخر . إن أوديب يُحسُّ بعد المعاناة وبعد الكارثة بمدى سلطان أبوللون ، ولكن كبرياءه تمنعه من التّسليم بالهزيمة ، ومع ذلك فإنه يصبح أكثرَ استعداداً عن ذي قبل للثّقة بمقدرة الآلهة .

يوكاستي

زوجة أوديب وأمه في نفس الوقت ؛ لعنةٌ مثل سوط ذي شعبتين جُلِدَ به أوديب ؛ كابوس ثقيل تمنّى أوديب الفِرارَ منه رغم أنه وجد السّعادة حيناً بين أحضانه ؛ قدرٌ محتوم هرب منه بكل قوته فإذا به في هربه يحتضنُه ؛ فيفيق بعد برهة على صدمةٍ مُروّعة تزلزل كيانه وتهدُّ بنيانه .

ولقد ساهمت يوكاستي في الأسطورة مع زوجها لايوس ، والدِ أوديب ، في أن تمضي اللعنة إلى مسارها المحتوم ، إذ أصرّت على أن تحمل طفلاً من زوجها الذي لم يكن يخشى شيئاً قدر خشيته ذلك الطفل ؛ لعلمه من النبوءة أنه سيقتله ، وجاء إصرار يوكاستي بمثابة تحدٍّ لإرادة الآلهة . وهكذا فقد عاد الإله ليؤكد من جديد على لسان نبوءته أنّ الطفل الوليد لن يقتل فقط والده ؛ بل سيغدو زوجاً لأمه . ويعمِدُ الوالدان مرة أخرى إلى انتهاج سلوك يدلُّ على استهانتهما بنبوءة الإله ، ويُبرهنانِ على تحدّيهما لسلطانه ؛ ظنا منهما أن بوسعهما الهرب مما قدّره عليهما الإله عن طريق قتل الطفل . لكنّ الطفل لا يموت بل يظلُّ حيا رغم إرادتهما ، ويعود لينفّذ ما نطقت به النبوءة ، يعود ليقتلَ والده وليتزوجَ أمه .

ويوكاستي في المسرحية تتصرّف على نحوٍ مماثل لتصرفها في الأسطورة : فحينما يتحدّث أوديب عن خوفه من النبوءات تسخر من خوفه وتسرُد عليه قصة النبوءة القديمة وتهزأ منها ، لأنها لم تتحقّق . لكن كلماتِها التي قالتها بِثقةٍ مفرطة زادت من مخاوف أوديب بدلاً من أن تبُثَّ في نفسه الطمأنينة ؛ لأنه

تذكُّر طفولته وتذكر النبوءة التي هرب بسببها من كورنثة إلى طيبة . إن يوكاستي تنتمي لنفس الاتّجاه السُّلوكيّ الذي يمثله أوديب ، وربما تكون قد أورثته بعضاً من خصالها في شخصيته ؛ مما جعله هدفاً لِلّعنة المتوارثة . واللّعنةُ لا تحُلُّ في نظر الإغريق إلا على مَنْ يجلبها على نفسه بسلوكه المتطرِّف الناجم عن استعداداته الفطرية . لهذا فهي تجزع من رغبة أوديب القويّة في الكشف عن سرِّ مولده ؛ لأنها استشعرت أن هذا الكشفَ قد يأتي بما يُفزع ، وأدركتْ أن الأرباب قد تتمهّل في توجيه الضّربة ؛ ولكنها لا تغفل أبداً عن الآثمين ، وأن الآلهة حينما تنتقم يأتي انتقامها مُروِّعاً ، وفي اللحظة التي يظن فيها الإنسان أنه قد صار بمنأى تماماً عن العقاب .

ويأتي ضمن هذا الإطار انتحارُ يوكاستي تسليماً منها بعجزها عن مواجهة الكارثة التي حلّت بها ، واقتناعاً منها بعدم جدوى تحدّيها فيما مضى لسلطان الأرباب ، وباستحالة التّصدّي لهذه النكبة التي قوّضت سعادتها إلى الأبد . لقد انتحرت يوكاستي عندما عجزت عن مواجهة بشاعة الرّابطة التي جمعتها بابنٍ هو زوجٌ في الوقت نفسِه ، وحينما أدركت أن هذه الكارثة هي انتقامُ السماء من الخطيئة القديمة التي شاركت فيها زوجَها لايوس ، وانتهت بإلقاء الطفل التّعس أوديب في الجبل ، ليَلقى حتفه دون جريرة . وكان لِزاماً عليها لذلك أن تتوارى عن الأنظار ، وأن تُزهق روحها إيماناً منها باستحالة الحياة في ظل البشاعة ، وهذا هو أعظم حلٍّ قدّمه كاتب دراميٌّ لمثل هذا الموقف ، إذ عجز كلُّ الكُتّاب المسرحيين الذين عالجوا قصة أوديب بعد سوفوكليس ، عن الوصول إلى تعبير واقعيٍّ مماثل عن مثل هذا التصرف من قِبل يوكاستي ، وفشلوا جميعاً لأنهم قدّموا لنا تصرفاتٍ أخرى مقترحَة ومُبرّرة تبريراتٍ مرفوضة إنسانيا ، ومن ثَمّ لا يمكن قبولُها دراميا .

الرَّسول

استغلَّ سوفوكليس هذه الشّخصية استغلالاً جيداً ؛ فجعلها من ناحيةٍ تسرد أحداثاً من المتعذّر تصويرها دراميا ، ومن ناحيةٍ أخرى جعلها تحقّق بكلماتها عنصر المفارقة الدّرامية الذي يُعدُّ في هذه المسرحية أروعَ ما يكون اكتمالاً وتأثيراً . فكلماتُ الرسول التي أراد عن طريقها تهدئةَ مخاوف أوديب بشأن والده قد زادتْ من خوفه ؛ فأوديب الذي هرب من كورنثة لخوفه من قتل والده أحسَّ أولا بالابتهاج لأن والده مات ميتة طبيعيّةً ؛ لكنه مع ذلك ظلَّ خائفاً من الاقترانِ بأمه ؛ غير أن الرسول يخبر أوديب بأن مَنْ مات لم يكن أباه فيزداد خوف أوديب ؛ لأن احتمال زواجه بأمه وقتل أبيه سيظلُّ قائماً .

ثم تتلقّف يوكاستي الخيط وتتتبّعه إلى أن يعلم منها أوديب بقصة وفاة لايوس ، وهنا يتدخّل الرسول في الحوار ليؤكد أنه هو الذي تلقّى أوديب الطّفل ، وسلّمه بيده إلى ملك كورنثة ليربّيَه على أنه ابنه ، وتكتمل خيوطُ المأساة بحضور الرّاعي واعترافِهِ بأنه هو الذي حرّر قدمَيْ أوديب الطفل ، وسلّمه للرسول فأنقذه من الهلاك ؛ كي تتمَّ مشيئة الأرباب .

ويتميز دور الرسول في هذه المسرحية بالتّركيز الشّديد ، والكلماتِ الموجزة المُعبّرة ، والاتّزان والبُعد عن التّهويل الريتوريقي والمبالغة المسرحية ، بالإضافة إلى أن أقواله عبارة عن معلوماتٍ جديدةٍ تدفع بالدّراما إلى التّصاعد نحو ذِروتها، وتجعل المُشاهِدين يتأرجحون بين الشّكّ واليقين ، وبين القلق والطمأنينة ، وبين الحزن والفرح ، وبين الخوف والسكينة ، كما تجعلهم فريسةً للتّوتر والتّرقب . وكل هذه تأثيراتٌ درامية ممتازة . ولقد ظل الرسول على خشبة المسرح فترةً طويلة شارك خلالَها في الحوار مع عدة شخصيات ، وعايش قِسْطاً من الأحداث الدّائرة ، وشهد الذّروة التي ساهم هو بنفسه في وصول الأحداث إليها ، وهو أمرٌ من شأنه أن يجعل دوره هاما رغم كونه من الشّخصيات الثّانوية.

الراعي

دوره قصير للغاية ، وكلماته موجزة أشدَّ الإيجاز ؛ ولكنها مثلُ سيف يقطع به القَدَرُ آخرَ خيط للأمل كان أوديب يتشبَّثُ به . ومن مظاهر مقدرة سوفوكليس الدّرامية أنه نجح في تصوير ذلك الراعي بثلاثة وجوه : فهو الشّخص الذي كلّفه الملك الراحل لايوس بإلقاء أوديب الطفل في العراء ؛ كي يهلك ؛ لكنه يشفق على الطفل ويسلّمه للرسول كي ينقذه من هذا المصير المؤلم . وهو تابعُ الملك لايوس في رحلته إلى دلفي حين التقى الأخيرُ في مفترق الطرق ابنَهُ أوديب دون أن يعرفه ، وشهد قَتْلَ الأخير بالملك ورهطه ففرَّ مذعوراً ، واختفى منذ ذلك الحين حينما علم بارتقاء قاتِل الملك العرش . وهو أخيراً الراعي الذي طلب من كريون بعد مقتل لايوس أن يمنحه الإذن بممارسة الرّعي خارج طيبة ، والذي بعث أوديبُ مَنْ يُحضره بناءً على نصيحة الرسول كي يعلم منه الحقيقة بحذافيرها .

الجوقة

أحسن سوفوكليس استغلالها ؛ فجعل أناشيدها تربط بين المشاهد المسرحية بإحكام ، وجعل حوارها جزءاً من النّسيج الدّراميّ للمسرحية ، كما نجح في جَعْل أناشيدها في الوقت نفسه انعكاساً لسلوك الأبطال وتصرُّفاتهم : فعندما تشاهد الجوقة سلسلة المُصادَمات التي تحدث بين أوديب وكلٍّ مِنْ تيرسياس وكريون — تُنشِد أغنية تُدين فيها الغطرسة وتُنحي باللائمة على المُتغطرسين . وعندما تلاحظ سَعْيَ أوديب لمعرفة حقيقة مولده تُنشد أغنية مرحة ظنّاً منها أن مليكها ينحدر من أصل إلهيٍّ .

وتعكس كلماتُ الجوقة حيادَها المأثور عنها في التُّراث المسرحيِّ الإغريقي ، فحينما يسألها كريون عن رأيها في اتّهام أوديب له تردُّ بقولها :

كريون : « هل صدَر اتهامُه لي بناءً على فكر صحيح ورؤية واضحة ؟» (٥٢٨–٥٢٩) .

الجوقة : « لا أدري . فليس لي أن أبْدِيَ رأيًا فيما يقوم به أولو الأمر من أفعال .» (٥٣٠)

وكما تُدين الجوقة غطرسة أوديب ، وتُبدي فزعها منها ؛ فهي تُثني على كلمات كريون المعتدلة ، كما أنها تُشفق على أوديب حينما تُصيِّرُه الكارثة الرهيبة تعِساً شقيا :

الجوقة : « يا للأسى ! أيْ أجيالَ البشرِ المتتالية ، لا أحْسَبُ حياتكم إلا هَباءً كلمحٍ بالبصر . فمَنْ مِنَ الفانين نال مِنَ السعادة أكثرَ مِنْ خيالٍ يتراءى كالسَّراب ، يسقط بعده من حالِق ؟ إنَّ مصيرك ، يا أوديب ، وما حلَّ بكَ من شقاء ، أيُّها التَّعِسُ أوديب ، هو المثل الذي بسببه لا أطلقُ على أحدٍ من الفانين لفظ السَّعيد ...» (١١٨٦–١١٩٥) .

والجوقة في هذه المسرحية تعلِّق على كلِّ موقف بما يستحقُّ من كلماتٍ دون زيادة ولا نقصان ، كما أن أناشيدها لا تخرج عن إطار الموضوع الدّراميّ : فهي إمّا تُفسِّر ما حدث ، أو تتنبأ بما قد يقع بناءً على مُعطياتِ الموقف الراهن ، أو تتمنّى أموراً تنطوي على التَّفاؤل بُغية تجاوز الحزن الغامر ، والمعاناةِ القاسية .

أمّا الأجزاءُ الحواريّة للجوقة فقد تمّت صياغتها ببراعة ؛ بحيث تبدو فيها الجوقة وكأنها أحدُ المُمثّلين المُشاركين في الفعل الدّرامي ، ولا نقصد بذلك أنها أحد الأبطال صانعي الأحداث وأصحاب القرار ؛ بل نعني أنها مثلُ أيّةِ شخصية ثانوية تُلقي بكلماتها ضوءاً على ما يحدث ، وتوضّح موقفها من الأحداث الدّائرة ، وتُساعد مع الشّخصيات الأخرى على تطوُّر الفعل الدّراميّ وتصاعُدِه نحو الذّروة المُرتقبة .

ثالثاً – « هيبوليتوس » ليوريبيديس

سماتُ الشّخصية المتطرّفة في « هيبوليتوس »

حَبْكة المسرحيّة وبناؤها الدّراميّ

تدور أحداثُ مسرحية هيبوليتوس للكاتب المسرحيّ الأشهر يوريبيديس حول (هيبوليتوس) الشاب الذي يضعُ الوَلاءَ للرّبة أرتميس في مكان الصّداوة من نفسه ، في الوقت الذى لا يُلقي فيه بالاً لتعاليم الرّبة أفروديتي ؛ بل إنه يمضي في تماديه إلى حدِّ الاستهانة بسلطانها واحتقار عبادتها وشعائرها . لقد كان هيبوليتوس يعزف عن جنس النّساء برُمّته ، ويمقته بصورة غير عادية ؛ لأنه في نظره جنسٌ يتنافى وتقاليدَ العِفّة والعذرية التي يقدّسها .

وكان لِزاماً على الربة أفروديتي أن تؤكد سلطانها ومقدرتها لهذا المغترّ ، فتُشعل نار الرغبة والاشتهاء في قلب زوجة أبيه فايدرا ، وتحسّ الأخيرة من فورها نحوه بعاطفةٍ جارفة . ولأن فايدرا كانت تعلم أنّ مثل هذه العاطفة آثمةٌ ومحرّمة ؛ فإنّها – وهذا حِفاظٌ على نبلها من جانب المؤلّف – تكبِتُ عاطفتها، وتَقِدُ مشاعرها حتى ذَبُل عودها ، وأصيبت بالسّقم ، واعتراها المرض . وتعلم مربيّتها العجوز – وهي سيدة لا ينقصها الدّهاء – بأن سيدَتها تُخفي عنها سرا خطيراً ، وتحاول ستْرَ أمرٍ جَلَل ؛ فتحتالُ عليها حتى تتمكن من حَمْلها على أن تبوح لها بسرّها الدّفين ؛ خاصةً وأنها تعلم أن المُحبّين هم أضعفُ الناس ، وأقلُّهم قدرةً على كتمان أسرارهم .

ولأن المربّية العجوز كانت تُشفق على سيدتها – فإنها بذلت كلّ ما في جَعْبتها كي تبلّغ الشاب هيبوليتوس أمرَ هذه العاطفة الجارفة التي أهلكت سيدتها ؛ علَّ قلبه يرقُّ ، وعلَّ مشاعره تلين ، ويشعر بالشفقة عليها ؛ ولكن الشّابَ المُغترّ يقابل هذا التّصريح من المرّبية بالنّفور والاستنكار ، ويرفض هذه

العاطفة الشائنة رفضاً قاطعاً .

وحينما تعلم فايدرا بردّ فعله الغاضب يُجَنُّ جنونُها ، وتشعر بالمهانة والمذلّة لاحتقار عاطفتها ؛ فتصمِّم على الانتقام ، وتهتدي إلى أنّ خير طريقةٍ لذلك هي أن تُقدِم على الانتحار ، بعد أن تكتُبَ رسالة لزوجها ثيسيوس — والدِ الشابِّ المغرور ، لأنّه كان غائباً عن القصر آنذاك — تخبره فيها بأن الشّاب المُتعجرفَ قد أقدَم على الاعتداء على عِرْضها فانتحرت صوناً لشرفها وكرامتها . وحينما يرجع الزوج ثيسيوس يُفاجأ بموت زوجته غير المتوقَّع ، ويعلم بما حدث بعد قراءة الخطاب الذي تركته زوجته الرّاحلة ، فتثور ثائرتُه على ابنه ، ولا يُصغي لدفاعه عن نفسه . ولا لتوسُّلاته ، بل يستمطر عليه اللعنات ، ويتّهمه بأنه يتستَّر خلف قِناع العفّة ليُخفي أغراضَه الدّنيئة . ويبتهلُ الوالد المحزون على فقد زوجته ، إلى الإله بوسيدون ربِّ البحر أن ينتقم من ولده العاقِّ ؛ حيث إن هذا الإله كان قد وعد بتلبية ثلاثِ أمنيات يطلبها ثيسيوس منه . ويخرج الشابُّ التَّعِس مغضوباً عليه من الأب ، مطروداً من القصر ، مَنفيا عن المدينة . وبينما كان يقود عربته بحذاء الشّاطئ وهو يفرُّ من المدينة كالمجنون خرج وحشٌ مخيف ساقه الإله بوسيدون من أعماق البحر وفتك بالشّاب .

ويفِدُ رسولٌ ليعلن للوالد المكلوم أن ابنه الأمير قد تعرَّض لحادث دامٍ ، ثم يدخل أتباع الملك وهم يحملون هيبوليتوس جسَداً مُسجّى بين الحياة والموت . ثم تتجلّى الربة أرتميس في صورتها الرّبانية للملك وابنه ، وتُعلن على الملأ طهارةَ هيبوليتوس وبراءته مِمّا نُسِب إليه في خطاب فايدرا زوراً وبُهتاناً ، وتواسي الربةُ الشابَّ التّعس في مصابه وتنبِّهه إلى تطرُّفه في عبادتها ، وهو تطرُّفٌ أدّى به إلى نكرانه سلطانَ الربة أفروديتي وبقية الأرباب ؛ ممّا أدى في النهاية إلى دماره . وينهارُ الوالد التعس حينئذ ، ويطلب من ابنه الصفح ؛ لكنَّ الابن يجود بأنفاسه الأخيرة بين ذراعَي الوالد المُنهار .

مفهوم الصّراع في المسرحيّة

من الناحية الشّكلية قد نتصوّر أن الصّراع في هذه المسرحية يدور بين ربّتَين، هما أفروديتي وأرتميس ، أو بمعنًى آخر بين الغريزة الجنسيّة والعِفّة أو الطهارة ؛ حيث إن كلّ ربّة من الرّبّتين تمثّل اتّجاهاً مغايراً ، مناقِضاً لاتّجاه الرّبة الأخرى، وحيث إن هيبوليتوس بطلَ المسرحيّة يُقدّس إحداهما ويُنكر سلطان الأخرى . وقد نعتقد أيضاً أن هذا الصّراع قد تطوّر بحيث تُظْهِر أفروديتي قدرتها عن طريق إهلاك وتدمير هذا العاصي المتعجرف المنكر لربوبيّتها ؛ لكنّ الحقيقة أن يوريبيديس - مؤلّف المسرحية - قد جعل الصّراع يدور على مستوًى آخر هو مستوى المشاعر المتباينة داخلَ النّفس الإنسانية : فهو صراع يدور داخلَ نفس الشّابّ هيبوليتوس بين رَغْبتَين متعارضَتين - أو هكذا يعتقدُ البطل - إحداهما العفّة ، والأخرى الغريزة الجنسيّة (التي يمثلها إروس الكوني) . ويبيّن لنا المؤلف - أو هكذا نستنتج - أن هيبوليتوس قد تنكّب طريق الصّواب ؛ فبدلاً من أن يَعْقد تصالُحاً بين الرّغبات التي تبدو متعارضةً داخلَه ، وبدلاً من اعتقاده عن حقٍّ بأن لكل رغبة منهما ضرورتها الحيويّة وأهميتَها في حياته - نجده ينقاد بكليّته إلى إحداهما ويتمادى في تجاهُل الأخرى لدرجة الازدراء ؛ ومن هنا تنبُع مأساته التي تنتهي بهلاكه .

ويذكّرنا هذا الموقفُ من جانب الشّاب هيبوليتوس برأي جبران في كتابه « النّبيّ » ، وهو رأيٌ مؤدّاهُ أنّ الإنسان مهما سَما ونزَع إلى الطُّهر فلن يتحوّل إلى ملاك ، وأنّه مهما تدنّى وَانْساق وراء غرائزه فلن يتحوّل إلى حيوان ؛ بل سيظلُّ إنساناً في سموّه ودنوّه ؛ لذلك فعليه ألا يحتقرَ ذاته وما هو أدنى منه . كما يذكّرنا - أيضاً - بموقف الكاتب المسرحيّ الألماني « جورج بيشنر » (القرن التاسع عشر) الذي كان يكرَهُ سلفَه العظيمَ « شيللر » ، لاعتقاده بأن الأخير يحتقرُ الطّبيعة البشريّة عن طريق تعاليه عليها ، ورغبتِه الدائمةِ في البحث

عن أنماطٍ سلوكيةٍ مقترَحة ، لا تمتُّ للواقع بصلةٍ ، رغم أن والدة « بيشنر » كانت من عُشّاق أعمال « شيللر » .

وكاتبنا يوريبيديس يرى أن الخطأ البشريَّ يكمُن في التطرُّف الذي يمنع الإنسان من الفهم الصحيح لأيِّ موقف ، وهو يعتقد – أيضاً – أن التَّطرف موقف خاطئ ولو كان تطرفًا هدفُه الوصول إلى الأمور الخيِّرة الفاضلة . ويُؤمن كاتبنا بأن الإنسان كائن مركَّب لا يحتوي على عناصرَ ذات اتِّجاه واحد ، وأن عظمته تكمن في سر تلك التركيبة المعقَّدة التي تضمُّ مختلف الاتجاهات جنباً إلى جنب بغير تعارض حقيقيٍّ . والتطرف – في رأيه – يدفع الإنسان لتغليب اتجاه واحد ورفض بقية الجوانب ، مع أنها جوانب ذاتُ ضرورة حيويَّة لوجود الإنسان ، واستمراره في الكون ، وصُنع الحضارة .

وكاتبنا يعتقد أن الشَّخصية المتطرفة – حتى فيما هو فاضل – شخصيةٌ مريضة بعيدة عن الحكمة ، وأنها تتجاهل الحقائق ، كما أنها تُخفق حتى في فهم المراد من تعاليم الآلهة كما جاء على لسان الرَّبة أرتميس نفسها في ختام المسرحيَّة ؛ فالرَّبة أرتميس توضح للشاب هيبوليتوس خطأ مسلكه ، وخطأ تطرُّفه في عبادتها ؛ فهي لم تطلب منه أن يتجاهل بقيةالأرباب بِحُجَّة أنه يقدسها ، أو يزعم ولاءه لها ، كما بيَّنتْ له أن لكل ربٍّ ميدانًا ينبغي أن يُقدَّس ويُعبد من أجله ، وإلا فما فائدة وجود الأرباب المتعدِّدين في العقيدة الإغريقية .

والحقيقة أن هذه المسرحية من أهمِّ المسرحيات المبكرة التي عالجت سمات الشخصية المتطرفة بطريقةٍ موضوعية ، وأدرك كاتبُها أين يكمن موضع الخطأ فيها ، وأين يوجد الاختلال في التَّركيبة النفسية لصاحبها . حقا إن التطرف كان مذموماً في الحياة اليونانية والعقيدة اليونانية بوجه عامٍّ ؛ ولكنْ في هذه المسرحية نحسُّ أن التطرف حتى في السموِّ مذموم أيضاً ؛ لأن فضيلة الإنسان كما سبق القول هي الاعتدال ، وهي الفضيلة الممكنة بشريا بحكم محدوديَّة

الإنسان ومحدوديّة قدراته ، ولأن التطرف يتطلّب تكويناً مخالفاً للتكوين البشريّ الواقعيّ ، وقدراتٍ لا يملك الإنسان امتلاكها ، ولو كان التطرف نوعاً من التّعالي على الذات أو رغبةً في الاندماج مع المطلق ؛ فهو أمر يبدو حتى الآن مُحالاً بسبب عدم امتلاك الإنسان لقدراتٍ تمكّنه من الوصول إلى قمةٍ أو ذروةٍ يسعى للتّربع عليها بغير أن يحوز مقوّمات ذلك .

تحليل الشّخصيات

هيبوليتوس

بالإضافة إلى ما ساقه يوريبيديس في المسرحية كسببٍ لاختلال التّركيبة النّفسية لهيبوليتوس ، أعتقد أن لِمَنْبِته أثراً في تكوينه النفسيّ ، فهو وفقاً للرّوايات الأسطورية ابن الأمازونة « هيبوليتي » ، وهي امرأة تنتمي لطائفة من النّساء تتنكّر لجنسها ، وتتشبّه بالرجال ، ومع ذلك فإن هذه الطائفة من « الأمازونات » تكره - أيضاً - جنس الرجال وتمقته مقتاً شديداً رغم تشبُّهها به . من أجل ذلك اعتزلت « هيبوليتي » ورفيقاتها الرّجال ، وعِشْنَ في مجتمع خاصٍ بهنّ ، وكرّسْنَ أنفسهنّ للحرب والقتال عن طريق تجاهُل طبيعتهنّ الأنثويّة ، لدرجة أن كلّ واحدة منهنّ تخلصت من أحد ثدييها حتى لا يعوقها عن رمي السّهام .

معنى ذلك أن والدة البطل امرأة تتنكّر لطبيعتها الأنثويّة ، وبسبب ذلك نشأ الابن هيبوليتوس على التّجاهل العكسي لطبيعته ، وصار رجلاً يمقت الجنس المخالف له وهو جنس النّساء . وعلى أية حال فرغم اجتهادنا في تفسير هذا الجانب ، ورغم أهميته في نظرنا من أجل تبرير شذوذ البطل وغرابة تصرُّفاته ، إلا أن معالجة يوريبيديس المسرحية لم تؤكّد على هذا الجانب أو تركّز عليه ، ربما لأن الكاتب يعتقد أن الاختلال في شخصية البطل نفسيٌ ، وأن من الممكن وجودَه بغير العامل الوراثيّ الذي كان يؤمن به كُتّاب المسرح السابقون

عليه ، خاصة أيسخيلوس ، الذي اعتقد بوجود توارُث اللعنة .

ولقد أظهر يوريبيديس جانباً أساسيا من شخصية هيبوليتوس ، وهو الجانب الذي يوضِّح تطرفه في التزام العفّة والطُّهر ، وهو مسلك دفعه في الواقع إلى تجاهُل بقية الجوانب الأخرى التي تُشكِّل وُجودَه ، وأهمُّها جانب العاطفة والحب الجنسيّ . ومن رأي المؤلف أن مثل هذا المسلك غيرُ طبيعيٌ — أي شاذٌ باصطلاحاتنا سواءٌ على المستوى الدُّنيويّ للسلوك أو على المستوى الدِّينيّ . فكما أن لكل ربٍّ أو ربة ميدانهُ الذي ينبغي على البشر أن يقدِّسوه من أجله ، ويُقرّوا بسلطانه فيه ، كذلك فإن لكل جانب من جوانب الحياة البشريّة ضرورتَهُ الحيوية من أجل استمرار الحياة الإنسانية .

هذا السُّلوك من جانب هيبوليتوس قد دفع به دفعاً إلى المأساة ؛ فحتى لو لم تتدخَّل زوجة أبيه بمثل تلك الصورة في حياته ، فمن المؤكد أن مسلكه هذا كان سيجلب عليه الدَّمار . ورغم أن المؤلِّف يُدين مسلك هيبوليتوس ، ويبيِّن اختلاله ، ويوضح عُقْمه ، إلا أنه في الوقت نفسه يؤكِّدُ على سموِّه ونُبله كشخصية تراجيديّة في أكثرَ من مَوْضع : فعلى سبيل المثال أعطانا المؤلِّف الإحساسَ بالسمو في تصرف البطل حينما فوجىء باتِّهام هو منه بَراءٌ ؛ فجعل دفاعه مقصوراً على نفسه دون أن يتفوَّه بكلمة واحدة من شأنها أن تُدين زوجة أبيه أو تدنِّس شرفها ، رغم أنها اتَّهمته زوراً بتهمة كاذبة . وبذلك اكتملتْ صورة هيبوليتوس التَّراجيدية في المسرحية : فالبطل التَّراجيديُّ يتحمَّل المعاناة بغير أن يتزعزع ، أو يَنكصَ على عقبيه ، وهو سامٍ في سَقْطته كما هو سامٍ في نواحي حياته الأخرى ، كما أن خطأه لا يتناقض مع سموِّه ، ولا ينتقص من قَدْره .

إن الغطرسة التي انساق إليها هيبوليتوس تعود إلى شعوره بالتفوُّق ، وهو شعور تولَّد لديه من تمسُّكه بالطهارة والعفَّة إلى درجة الهوس ، وهو هوَسٌ دينيٌّ ملَكَ عليه لُبَّه ومنعه من رؤية الأمور رؤية سليمة . لقد تنكَّر هيبوليتوس للعاطفة التي

وجد عن طريقها في الحياة ، العاطفة التي بها استطاع الإنسان تعمير الكون ، والتي استمرت بها الحياة منذ بدء الخليقة حتى اليوم . كما أنه احتقر المرأة التي اعتقد أنها ممثّلةٌ تلك العاطفة ، والتي ظنّ أنها ستكون سبباً في سلب عفته التي يُباهي بها ويفتخر . إن خطيئة هيبوليتوس ليست مجردَ انحرافٍ بالغريزة عن مسارها الطبيعيّ ؛ بل هي تجاهُلٌ تامٌ لها رغم ضرورتها في حياة البشر ، وانكارٌ مطلَقٌ لكل مظاهرها ؛ وهذا أمرٌ من شأنه أن يكشف لنا عن اختلالٍ واضح في نفسيته ، انسحب على باقي مظاهر سلوكه ، وعلى مفاهيمه عن الحياة ، كما أنه يكشف عن موقف هروبيٍّ أو انسحابيٍّ من الواقع ومن الحياة الطبيعيّة ، ورَفْضٍ لها بغير فهم عميق لسرّ الحياة والوجود في الكون الذي يحيا فيه . وهذا هو سرُّ مأساة هيبوليتوس في المسرحية ، التي استطاع عن طريقها يوريبيديس أن يعالج بمهارةٍ السِّمات الأساسية للشخصية المتطرّفة ، وأن يوضّح لنا المنبع الذي تصدُر عنه أسبابُ التطرُّف فيها . فالافتتان بالذّات ، والإحساسُ بالتفوُّق جنباً إلى جنب ، مع الفهم الخاطئ للدّين – يُشكّلون معاً مصدراً من مصادر الشّخصية المتطرفة . كذلك فإنَّ رَفْضَ الواقع بناءً على المُعْطيات الخاطئة للفكر يدفع تلك الشّخصية إلى احتقار كلِّ مَنْ يُخالف فكرَها أو معتقداتِها ، ويجعلها إما عُدْوانية أو تنساق إلى الانزواء حينما تعجز عن تحقيق هدفها أو فرضه على الآخرين .

إن التطرُّف بوصفه سِمَةً أساسية في شخصية هيبوليتوس قد أدّى في واقع الأمر إلى إحساسه بالعَجْرفة والصّلف والتميُّز ؛ لأنه يتمسّك بما يعتقد أنه وَحْدَهُ الفضيلة الأسمى ، وما سواه يدعو للاحتقار . وهو أمر من شأنه أن يدفعه إلى تجاهُل وِجْهات النّظر الأخرى ، سواء المناقضة أو تلك التي ترمي إلى نوع من الوَسَطيّة التّوفيقية ، كما أنه لا يرى موقفه متصلّباً ، بل يرى أنه صاحبُ موقف لا تَقبل فيه المهادنة ، ولا تُرضى فيه المرونة التي هي في نظره نوعٌ من التّنازل

والضَّعف . إن هيبوليتوس يسير في طريق مسدود ينتهي به حتماً إلى تدمير الذات ، فحتّى لو لم يتحقّق دماره على يد فايدرا لانتهى به الأمر إلى إهلاك نفسه . وتلك هي السَّقطةُ التّراجيدية بأجلى معانيها ؛ لأن السموَّ الخلقي للبطل يدفعه من حيث لا يدري إلى تحقيق الذّات بأية وسيلة ، وإلى الوصول إلى هدفه مهما كان الثّمن . ومن هنا كان وضعه في الإطار الدّراميّ بمثابة تصحيح لانحرافه الفكريّ والسُّلوكيّ معاً ؛ ولكنّ هذا لا يتمّ إلا عن طريق المأساة التي يَدفع حياته ثمناً لها . ولعل المؤلف قد تعمّد أن يظلّ بطله على قيد الحياة حتى يسمعَ بأذنيه انتقاد موقفه على لسان الرّبة أرتميس ، التي يقدسها بغير حدودٍ إلى درجة الهوس . لقد ظل هيبوليتوس حيا إلى أن تبيّن له خَطَلُ موقفه وخطأ فكره ، من تلك الرّبة التي لم يكن يرى في الوجود أحداً جديراً بالتّقديس سواها .

فايدرا

أمّا فايدرا فهي امرأة تَعِسة بكل المقاييس ؛ لأنها وقعت — من ناحيةٍ — فريسةً لرغبة جامحة عارمة لا يدَ لها فيها ؛ حيث إنها مُسَلَّطة عليها من قِبَل الرّبة أفروديتي ، الرّبة التي لا يمكن لمخلوق مقاومتُها ، أو قهرُ سلطانها . كما أنها — من ناحيةٍ أخرى — كان عليها أن تُقاوم عاطفتها ؛ حيث إنها عاطفةٌ آثمة تُجاه مَنْ هو محرّم عليها حبّه . وكان عليها أن تئد هذه العاطفة في مهدها ؛ لأنها امرأة نبيلة تأبى عليها طبيعتها الإثمَ والخيانة . لكنّ فايدرا تشعر بالمهانة والإذلال حينما تتبيّن أن الشاب الذي تهيم به حبا متعجرفٌ صلِفٌ ، حيث كان بوسْعه أن يردّها بلطف ، وأن يُعينها على نسيان أمر هذه العاطفة ، وأن يقدّر ضعفها الأنثويّ ؛ لكنه بدلاً من ذلك تعالى عليها وثار في وجه عاطفتها ؛ مما جعلها عُرْضَةً للافتضاح . إن كرامتها الأنثويّة الجريحة تدفع بها رغماً عنها إلى الانتقام ، وإلى تدمير خَصْمها ، لكنّ دمار هذا الخصم لم يكن

له أن يتمّ دون أن تدمّر ذاتها قَبْل تدميره . ومن هنا ألَحّتْ عليها فكرة الانتحار كخلاصٍ لهمومها ، وشفاءٍ لعاطفتها المدمِّرة ولحبِّها الذي صار بلا جدوى ، وكانتقامٍ مِمّن أهان أنوثتها ، واحتقر مشاعرها .

أمّا موتُها في الدّراما فهو تدليل من الكاتب على أن حمق هيبوليتوس – وهو مِثْلُ حمق كريون في مسرحية أنتيغوني – قد أسفر عن معاناة الآخرين . إنها ضحية هيبوليتوس بمثل ما هو ضحيةٌ لانتقامها ، وهي مجردُ أداةٍ بريئة أرادت الرّبة أفروديتي عن طريقها أن تبرهن على سلطانها ، وأن تعلّم هيبوليتوس المغرور أن غطرسته لا جدوى منها ، وأن حُمْقه لاشفاء منه ، وأنه بتخطّيه الحدودَ قد اصطدم بقدرة الأرباب ، وأن هلاكه هو الثمن الذي لا بدّ له من دفعه لقاءَ استهانته بمقدرة الرّبة التي تبسط سلطانها على الكون بأسره . والمؤلّف مَعْنيٌّ بأن يظل هيبوليتوس على قيد الحياة بعد موت فايدرا ؛ ليتعلّم درساً كان يجهله ، وليعتقد في صحة أمرٍ كان يجاهله أو يستهين به . والمعاناةُ في الدراما تحلُّ على الآثمين وعلى الأبرياء سواءً بسواء ، وإن تجاهلَ تعاليم الأرباب أو الإخفاقَ في فهمها هو الذي يُعجِّل بوقوع الكارثة ، ويدفع بالإنسان إلى المعاناة .

ولقد حرص المؤلف على أن يصوِّر فايدرا امرأةً عفيفةً سامية الخلق في المقام الأول : فحينما تقع تحت تأثير الرّبة أفروديتي – وهو تأثير لا يُقاوم ولا سبيل إلى قهره – وحينما تحسُّ بالرغبة المحمومة تُجاه هيبوليتوس ، تكْبِت من فورها تلك الرغبةَ لأنها آثمةٌ ومُحرّمة ، ولأنها بوصفها سيدة فاضلة تعتبر أن مثل هذه العاطفة نزوةٌ وخطيئةٌ لا يَليق بها الانحدارُ إليها ؛ لكنّ هذا الكَبْت لمشاعرها التي استبدت بها ، وسيطرت عليها ، يدفعها إلى الوقوع فريسةً للعذاب والمعاناة ومن ثَمّ للمرض الجسميّ . وإذ هي في لحظة من لحظات الضّعف البشريّ تُستَدْرج من قِبَل المربية العجوز الماكرة ، فتبوح بسرها الدّفين الذي جاهدت لكتمانه ،

وكانت تلك هي نقطة ضعفها وبداية مأساتها في الوقت نفسه ؛ لأنها أدت في نهاية المطاف إلى الدّمار الذي حاقَ بها . فحينما تعلم فايدرا بانكشاف سرها للشّاب ، ورفضِه لعاطفتها باحتقار – تحسُّ بالغضب المروّع لأنوثتها المحتقرة وكبريائها الجريحة ، وتنسى تعقُّلها ومقاومَتها للعاطفة ، وتندفع بغير تروٍّ إلى الانتقام .

وفايدرا في انتقامها تكاد تُشبه بطلةً أخرى لنفس الكاتب هي « ميديا » ، والفرقُ بين البطلتين أن ميديا كانت نارًا تُحرق كلَّ مَنْ يقف في طريقها ، حتى أبناءَها أقرب الناس إليها ، وكان انتقامها مروّعًا بكل المقاييس بغير أن يصيبها هي ذاتَها أيُّ مكروه أو دمار . أمّا فايدرا فكان سبيلُها إلى الانتقام يتطلّب أن تُهلك نفسها أولاً ، وهو أمر جِدُّ مختلفٍ ؛ وفي كلتا الحالتين فإن انتقام كل بطلة منهما كان انتقامًا مخططًا ومدروسًا على الطريقة اليوريبيدية .

وربما ندهش بوصفنا مُشاهدين لاختفاء فايدرا عن مسرح الأحداث مبكّرًا ، لكنّ دهشتنا هذه ما تلبث أن تزول وتبدّد حينما نعرف أن المأساة الحقّة في المسرحية – في نظر المؤلف – هي مأساة هيبوليتوس ، وأن فايدرا ما هي إلا أداة لإنزال الدّمار الذي قدّرتْه الرّبة أفروديتي على البطل . وما يُشكّل أهمية في المسرحية هو دمار هيبوليتوس لا دمارُ فايدرا ، والأول فقط هو الذي يخضع لقانون الإثم الأرسطيّ في حين لا تخضع له فايدرا . وهذا يقترب إلى حدٍّ ما من مأساة أنتيغوني التي رحلت عن مسرح الأحداث مبكّرًا في المسرحية المسمّاة باسمها ، على حين ظل كريون حيا ليكابد المعاناة ، ويتعلّمَ الدرس الذي قدّرته الآلهة على الآثمين .

تيسيوس

وبين هاتين الشّخصيتّين – أعني فايدرا وهيبوليتوس – تقف شخصيةٌ ثالثة تمثّل فيها مأساةُ الموقف برمّته ، وهي شخصية الأب – الزّوج تيسيوس : فهو

الشّخص الذي فقد في آنٍ واحد كلا من زوجته الحبيبة وفلْذة كبدِه . وهو الشخص الذي وقع فريسةً لحبٍّ زوجته الذي مَلَكَ عليه لُبّه ؛ فصدّق خطابها المزعوم ، وجنى على ولده التّعس . إن ثيسيوس لم يفهم هذا الابن ، أو ربّما فَشِل في فهمه ، أو لم يحاول تفهُّم أفكاره ففقده ، وهذا هو سبب معاناته منذ البداية وحتى النهاية .

إن عظمة يوريبيديس تكمن في أنه قَدّم لنا من خلال ثيسيوس شخصيةً ذات صلة مزدَوجة بكلٍّ من طرفي الصِّراع ، بحيث نشاهد المأساة الكاملة منعكسةً عليها .

كما أن شخصية ثيسيوس قد بُنِيَت بمهارة على يد المؤلف ؛ فرغم حضوره القليل كان تصرفه منطقيا سواءً عند فجيعته لِفقد زوجته ، أو عند صَدْمته في سلوك ولده ، أو عند حَسْرته وندمه بعد ما تبينت له براءةُ هذا الابن ؛ غيرَ أن المؤلف يريد فضلا عن ذلك أن يصوّر لنا عن طريق الأب قدْرًا من معاناة البطل؛ فالاتّهام الظالم الذي وجّهه ثيسيوس إلى ابنه ، والعقابُ الذي حلَّ بذلك الابن التّعس – يجعل تعاطفنا يزداد على البطل بعد إحساسنا بالاستياء من تكبُّره وبالنُّفور من صَلَفِه في البداية . إن قسوة الأب وتحامُله على الابن توضح لنا الجانب الآخر من شخصية هيبوليتوس ، وهو الجانب الذي نتبيّن فيه نُبله وسُموّه الخلقيّ ، الذي جعله يأبى أن يُثبِتَ براءته عن طريق تَدْنيس شَرَف زوجة أبيه . ولقد صوّر الكاتب هذا باقتدار عن طريق شخصية الأب وعن طريق مسلكه المتدرِّج مع ابنه . كما أن التّحول الدّراميّ الذي حدث في شخصية الأب من الغضب الجارف العنيف إلى النّدم الشّديد والحزن الغامر تحوُّلٌ رائع ، ويتطابَق أيضًا مع الواقع بصورةٍ مذهلة .

المربِّية العجوز

أمّا المُربِّية فرغم أنها شخصيّة ثانويّة أو غيرُ أساسية إلا أن مؤلفنا يُبدي اهتمامًا

كبيراً بهذه الشّخصية ، ويحاول دائماً أن يُضفي على دَوْرها وأحاديثها قدراً كبيراً من الحيويّة . وهي في المسرحيّة امرأةٌ عجوزٌ لا ينقُصها الدّهاء الذي يصل بها أحياناً إلى حدّ المكر ؛ لكنها مع ذلك أمينةٌ على سرّ سيدتها ؛ إذْ حافظت على كتمانه فترةً طويلة دون أن تنبِس ببِنْت شَفَةٍ . ولم تَبُح بسرِّها للشاب إلا عندما أسقِط في يدها وَخافت على سيدتها من البوار والهلاك ، فاضْطرّت رغماً عنها لمصارحة الشّاب ؛ رغبةً منها في أن تظفر منه بما يُشفي مولاتها من رغبتها المستبِدّة .

وشخصيةُ المُربية هنا ضروريّةٌ ، فعن طريقها يمكننا أن نعرف سرَّ العاطفة المهلكة التي تسلّطت على فايدرا ، كما أنها بحضورها تدفع الأحداث الدّرامية قُدُماً إلى الأمام ، وتساهم في بلوغها هدفَها المرسوم . وكاتبنا معنيٌّ بأن يجعل هذه الشخصية وأمثالَها تتحدّث بإسهاب واستفاضة عن قضايا خاصّةٍ بموضوع المسرحية ، أو عن آراء عامّةٍ في الحياة ، مثلما نُشاهد في مسرحية « إفيجينا في أوليس » التي يتحدث فيها المُربّي العجوز بطريقة مماثلة .

الشّخصيّات الأخرى ودَوْر الجوقة

تتّضح في هذه المسرحية خصائصُ يوريبيديس الفنية ، خاصةً ما يتعلّق منها بالمقدمة ودور الجوقة . فالمقدمة قد صيغت بمهارةٍ على لسان الرّبة أفروديتي ، حيث لخّصَ فيها الكاتب خلفيّةَ أحداثِ المسرحية ، ومَهّد للفعل الدراميِّ الذي سيعرض على المُشاهدين بصورة تفصيليّةٍ بعد ذلك . ويوريبيديس مُغرَمٌ بأن تُلقى المقدمة على لسان إحدى الشّخصيات ، سواءٌ أكانت هذه الشخصية بشريّةً أم إلهيّة . ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن بالمسرحية شخصيّتين إلهيتين ، هما أفروديتي وأرتميس ، تظهر الأولى منهما في مقدمة المسرحيّة ، والثانية في ختامها . وكاتبنا لا يَبْني مثلَ هذه الشّخصيات الإلهية بنفس طريقة الشّخصيات البشريّة ؛ بل يجعلها بمثابة رموز للقُوى الدّاخلية في الإنسان ، كما أنه

يجسّدها في الصورة الإلهية ، ويجعلها شخصياتٍ حتى يحقّق للدّراما الحيويّة ، ويسمح لنا عن طريقها بمعرفة جزء كبير من خلفيّة أحداث المسرحية .

كذلك يلجأ يوريبيديس بالنّسبة لأحاديث الرسل إلى الإسهاب في الوصف ، وإلى التّأثير البلاغي على السامعين ، وهي طريقة مميّزة له بوصفه كاتباً دراميا ، كما أنها في الوقت نفسه سِمةٌ اكتسبها من دراسته للريتوريقا ؛ إذ يعتقد مؤلّفنا أن التّفصيل في الوصف ، والإسهابَ في السرد مع تنوّعه — يمنح أحاديث الرُّسل جاذبيةً ، ويضفي عليها حيويةً تجعل المُشاهِدَ يتقبّلها باهتمام ، ولا يُعرِض عنها ، أو يَملُّ من متابعتها .

أمّا الجوقة فهي دائماً عند يوريبيديس ترسُم بأناشيدها الرّائعة لوحةً خلابةً جميلةً ، تصلُح كخلفيّةٍ للأحداث ؛ لكنها مع جمالها الفنّيِّ تكون — عادة — بعيدة عن ربط الأحداث ببعضها على طريقة سوفوكليس . ويضعُ المؤلّف في هذه المسرحية جوقتَيْن لا جوقةً واحدة — كما هي الحال في عدد من مسرحياته الأخرى — إحداهما تصاحب البطل ، وتتعاطف معه على الدّوام ، والأخرى تُرافق البطلة وتشاركها في رغباتها ، وتتفهّم مواقفها . ولقد نجح المؤلّف عن طريق هذا الاستخدام المزدَوج في أن يُكسِبَ أحداث المسرحية صفةَ التّضادِّ ، وأن يُضفي في الوقت نفسه حيويةً دافقة على حالة الشّخصيات النّفسيّة .

ويرى عددٌ من النّقاد أن الكثير من أغاني الجوقة عند يوريبيديس كانت بمثابة أغانٍ هروبيّة ؛ بمعنى أنها تمثّل حُلم الشّخصية ، ورغبتها الكامنة في التخلص من واقعها المأساويّ ، وتطلُّعِها إلى واقع آخر تَخيُّليٍّ ، تعتقد أنه أفضلُ لها بطبيعة الحال .

الفصل الخامس

ملخص المسرحيّات الكوميديّة

أولاً : من أريستوفانيس

١ - أهل أخارناي (٤٢٥ ق. م - في أعياد اللينايا - نالت الجائزة الأولى)

ظل الأثينيون سنواتٍ عديدةً يعانون من ويلات الحرب بينهم وبين إسبرطة وترتّب على ذلك تخريب حقولهم وانتشار الأوبئة بينهم ونقصُ طعامهم ، ومع ذلك ظلت روحهم المعنوية مرتفعة ولم يتسرب اليأس إلى قلوبهم . وكان أهل أخارناي الذين تتكوّن منهم الجوقة ، والذين يقطنون الجزء الواقع شمال غرب أثينا تحت سفح جبل بارنيس Parnēs قد عانوا كثيراً بسبب هذه الحرب ، لذا أشفق عليهم الكاتب واقترح السّلم كحلٍّ معقول و وحيد بالنسبة لحالتهم . ورغم أن أريستوفانيس عند كتابته لهذه المسرحية كان يناهز العشرين من عمره إلا أنه بدا فيها فناناً ناضجاً وناقداً جريئاً ، وإن لم تُعرَض باسمه لصغر سنه ، بل عُرِضت باسم شاعر كوميديٍّ آخر هو كاليستراتوس Kallistratos الذي كان مدرّباً للجوقة .

تبدأ المسرحية بالمزارع الأثيني ديكايوبوليس Dikaiopolis (الذي يرمز إلى العدل الاجتماعيّ) وهو يجلس في انتظار عقد الجمعية العامة ekklēsia ، متحسّراً على عصور السلام التي ولّت وانقضت ، وحينئذ يظهر على المسرح أحدُ الأرباب الذي أرسلته آلهة السماء كي يعقد صلحاً مع إسبرطة ، لكنه لم يكن يملك لسوء الحظ المالَ الكافي لسفره ، فيسارع ديكايوبوليس بإعطائه

المالَ اللازم ، غير أن المعاهدة التي ينجح هذا الربُّ في عقدها من أجل إقرار السلم كانت بين إسبرطة من جانب وبَطلِنا ديكايوبوليس وَحْدَهُ من جانب آخر. وحينما تدخل الجوقة المكوَّنة من أهل أخارناي وهم غاضبون لإقرار السلم لأنه يضرُّ بمصالحهم بوصفهم تجاراً للفحم أثْرَوا زمن الحرب - يفرُّ الرب هارباً تاركاً ديكايوبوليس فريسةً لهم . وكان الأخيرُ - وقد بعث برسول إلى إسبرطة للتفاوض - منهمكاً في مناقشات الجمعية العامة ، وحينما يَفِد الرسول ويعلن قبولَ إسبرطة للسلام ، يحتفل البطل مع ابنته وخدمه بهذه المناسبة ، لكن الجوقة الغاضبة تقتحم عليه احتفاله ، ويدور بينه وبينها نِقاش حادٌّ حول السلم والحرب، يشترك فيه القائد المشغوف بالحرب لاماخوس Lamachos . وينتهي الأمر بأن تطلب الجوقة الغاضبة من البطل الدِّفاع عن نفسه قبل إعدامه بوصفه خائناً عقدَ صلحاً منفرداً مع العدو . ولكي يحظى بتعاطفهم استعار الزيَّ المسرحيَّ المهلهَل الذي كان الكاتبُ المسرحيُّ الشهير يوربيديس يستخدمه في بعض مسرحياته ، لكنه بهذا الزِّيِّ لم يستدرَّ سوى عطفِ نصف الجوقة ، أمّا النصفُ الآخر فقد أقنعه برأيه بعد طول جِدال .

وينضم جميع أفراد الجوقة بعد ذلك لإلقاء خطابهم للجمهور parabasis حيث يشرح أريستوفانيس وجهة نظره في السلام ، ويلي هذا عددٌ من « المشاهد الجدَلية » المسلِّية تدور كلُّها حول مزايا السلام ؛ بحيث تفصل بينها أغاني الجوقة ، ويظهر فيها البطل وهو يواجه معارضةً شديدة بسبب مشروعه من أجل السلام . ثم يفدُ على ديكايوبوليس أحدُ أهالي بلدة ميجارا Megara - التي كانت أثينا تحاول بالحصار القضاءَ على سكانها جوعاً - كي يبتاع منه طعاماً في مقابل أن يأخذ البطلُ ثمناً له بناتِهِ الصغيراتِ اللائي تنكَّرن في هيئة خنازيرَ صغيرة حملها الميجاريُّ في حقائب . ثم يُهرَع إلى بطلنا أيضاً أحدُ الوشاة الذي يهدف إلى استغلال الظروف الجديدة لصالحه ، و واحدٌ من أهل بويوتيا

Boiôtia يحمل ثمابينَ من الأسماك وأطعمةً أخرى في مقابل أن يحصل بدلاً منها على أطعمة أثينية ؛ فيقدِّم له ديكايوپوليس الواشي ، الذي سبق ذِكْرُه ، داخلَ غِرارةٍ على أنه أجودُ الأطعمة الأثينية . ثُمَّ مَشْهَدُ أحدِ المُزارعين وهو يبحث عن علاج لعينيه التي أحمرَّت من فرط البكاء على فَقْد ثيرانه ، وغيرهم كثيرون .

وتنتهي المسرحية بنهاية غير متوقَّعة ، إذ يعود القائد لاماخوس ، الذي سار مع جيشه في الجليد لمحاربة أهل بويوتيا ، من المعركة مُثْخَنًا بالجراح بعد أن جلس على وَتَد في كَرْمة عنب دونَ أن يفطن إلى ذلك في حين ينتهي الأمر بالبطل ديكايوپوليس إلى إقامة وليمة مَرِحة يرقصُ فيها بطلنا ابتهاجاً بالسلام مع كاهن الإله ديونيسوس وبصحبته العبيدُ الحِسان .

٢ - الفرسان (٤٢٤ ق. م - في أعياد اللينايا - نالت الجائزة الأولى)

عُرِضت هذه المسرحية حينما كان كليون Kleôn الزعيم الديماجوجيُّ في قمة سطوته ، بعد أن نجح في إنزال الهزيمة بإسبرطة في موقعة سفاكتيريا Sphaktêria عام ٤٢٥ ق. م.[١] ومع ذلك فهي أشدُّ مسرحياته استخداماً لعنصر الهجاء والنقد اللاذع ؛ لأنها تصبُّ الهجوم على تجار الحروب والديماجوجيين ؛ بحيث يمكن القول بأن أريستوفانيس لم يكن يبغي إصلاح النظام السياسيِّ الفاسد في أثينا بل هَدْمَه من أساسه واستبدال نظام جديد به .

تبدأ المسرحية باثنين من عبيد الشيخ ديموس Dêmos (الذي يرمز لأثينا وشعبها) هما ديموسثينيس Dêmosthenês ونيكياس Nikias (اللذان يرمزان لقُوّاد الجيش الأثيني) وهما يَسخران من پافلاجون Paphlagôn (المُزْبِد) تاجر الجلود (الذي يرمز لكليون) الذي استحوذ بألاعيبه على قلب الشيخ ديموس ، وجعل

---

(١) وهي جزيرة مواجهة لبلدة پيلوس Pylos في جنوب غرب بلاد اليونان ، حيث دارت موقعة « ناڤارين » المشهورة في العصور الحديثة .

منه ألعوبةً في يده ، ويندّدان في الوقت نفسه بكونه أحدَ الجواسيس المتملّقين . وبعد فترة يَعلَم العَبْدان من النُّبوءة أن بافلاجون سوف يُطاح به على يد بائع « للسُّجق » يُدعى ألانتوبوليس Allantopôlês .

وعدا مقدمةِ المسرحية وأجزاءٍ قليلة غنائية وخطابَيْنِ للجوقة — فإن المسرحية بأسرها تكاد تنقسم إلى مشهدين جدليين كبيرين ، بين كلٍّ من بافلاجون تاجرِ الجلود وألانتوبوليس بائعِ « السُّجق » ؛ حيث يحاول كلٌّ منهما الفوزَ بقلب الشيخ ديموس ، وفرضَ الوصاية عليه . فحين يدخل بافلاجون غاضباً متوعّداً تتصدّى له جوقة الفرسان وتأخذ في السخرية منه ، وتحثُّ ألانتوبوليس على النّيل منه ، فتبدأ بين الاثنين معركةٌ ضارية ومشادّة كلامية ، يحاول فيها كل منهما أن يفوق زميله في الخداع والمراوغة والصَّفاقة والسُّوقية ؛ بحيث يرى المُشاهِد أمامه كلَّ المساوئ والشرور التي تهدد الشعب الأثينيَّ آنذاك ، مجسّمةً في تصرفاتهما .

وتظل المنافسة حامية بين كلٍّ من تاجر الجلود وبائع « السُّجق » من أجل استمالة الشيخ ديموس ، تارةً بالتملق وتارةً بالرشوة ، وتارةً بالنبوءات المزيفة وتارةً بالسّب والشتائم التي يكيلها أحدُهما للآخر . وفي النهاية ينجح بائع « السُّجق » في طرد منافسه بائعِ الجلود ، بعد أن يَسيطر على الشيخ ورغباته بواسطة شرابٍ سحريٍّ يجعله تحت سيطرته ، ويكون انتصاره راجعاً إلى أنه استخدم أسلحةً تفوق أسلحة غريمه شرا .

ويعلن الكاتب بعد ذلك أن اسمَ بائع « السُّجق » الحقيقيَّ هو أجوراكريتوس Agorakritos (ربيبُ السُّوق) الذي سيكون منقذَ أثينا ، وهذه إشارة ساخرة من المؤلف إلى أن الخلاص من الدهماويين سيكون على أيدي مَنْ هم أكثرُ منهم شرا . ولقد عرض أريستوفانيس هذه المسرحية باسمه الحقيقي سافراً ، كما قام بنفسه بتمثيل دور بافلاجون الذي يرمز للدّهماويّ كليون ؛ كي يُعطي التأثير

المطلوب على المسرح لهذه الشخصية التي لا ريبَ كان يكنُّ لها مَقْتاً شديداً لا بصفتها الشخصية بل لما ترمز إليه من مساوئ وشرور مهلكةٍ للمجتمع .

٣- السُّحُب (٤٢٣ ق. م - في أعياد الديونيسيا - نالت الجائزة الثالثة)

عَرَض أريستوفانيس هذه المسرحية عام ٤٢٣ ق. م. فلم تَلْقَ نجاحاً ، إذ فاز بالجائزة الأولى ذلك العام كراتينوس Kratinos الكاتب المسرحيُّ المعاصر له ومنافسه آنذاك ، عن مسرحية « قارورة الخمر » ، ونال الجائزة الثانية أميبسياس Ameipsias عن مسرحية له بعنوان Konnos كان موضوعها أيضاً الهجومَ على سقراط . وربما أعاد أريستوفانيس كتابة هذه المسرحية من جديد دون أن يقوم بعرضها في المسابقة مرة أخرى .

تبدأ المسرحية بالشيخ ستربسياديس Strepsiadês (المراوغ) هو مالكٌ أراضٍ ، وقد غَرِق في الديون بسبب حَذْلَقة زوجته ربيبةِ الصالونات ، وإسرافِ ابنه فيديبيديس Phidippidês (المُقتصِد) الذي يُنفق بلا حساب على هوايته المفضَّلة سباق الخيل ، ويسمع الشيخ أن سقراط لديه من المهارة ما يجعله قادراً على قلب الحقِّ باطلاً ؛ فيأمل أن يتعلم ابنه هذه المهارة كي يتخلَّص عن طريقها من دائنيه ، ومن فوائد الديون التي تتراكم عليه أول كل شهر . لكنَّ الابن يرفض ذلك لنَزَقه وعصيانه فيقرر الأب أن يلتحق هو نفسُه بمدرسة سقراط التي يُطلق عليها الكاتب تهكُّماً اسم « حانوت الفِكْر » phrontistêrion ، وهناك يتعلم الأب من سقراط أن عليه أن يعمل كثيراً ، وأن يقنع بالحياة البسيطة ، وأن يتعبَّد للسحب مصدرِ المطر والرعدِ لا زيوس Zeus كما يعتقد عامة الناس . وأمام جوقة المسرحية المكوَّنة من السُّحب كربَّات يبدأ سقراط في تعليم الشيخ ؛ ولكن الأخير يُظهر من الغباء حداً جعله عاجزاً عن التعلُّم ؛ لأن ذهنه كان شارداً في ديونه المتراكمة ، لذلك يأمره سقراط بإحضار ابنه بدلا منه لأنه شيخ عجوز كثير النسيان .

وبعد ترغيب وترهيب يُحضِر الشيخ ابنه كي يتعلم المهارة الريتوريقية (الكلامية أو الخطابية) ومن ثَمَّ يَعهد به سقراط إلى كلٍّ من منطق الحق ومنطق الباطل كي يقوما بتعليمه . ويدور بين المنطقين مشهدٌ جدليٌّ من أمتع ما كتب أريستوفانيس [١] ينتهي بانتصار منطق الباطل . وبعد أن يُتمَّ الابن تعليمه في مدرسة سقراط يذهب إلى والده الشيخ لينقذه من عبء ديونه ، بواسطة الفن الجديد الذي تعلمه على يد سقراط ، ويتمكّن الشيخ ستريبسياديس من إفحام دائنيه مستعيناً بمهارة ابنه في فن الخداع . ولكن ما إن يتخلص الابن من الدائنين حتى ينقلب على أبيه بدعوى تطبيق المنهج الذي تعلّمه ؛ فيبدأ في ضرب الأب ويهدّد بضرب الأم بحجة أنهما فَشِلا في تربيته ، وأن من حقه أن يقوم لذلك بتربيتهما وتأديبهما مبرِّرًا كلَّ ما يفعله بتبريرات منطقية تُظهر أن الحق بجانبه . وحينما يشمئزُّ ستريبسياديس من فحوى هذه التبريرات الباطلة ، ويعجز عن إقناع ابنه بالرجوع عن غَيّه ، يلجأ إلى حَرْقِ مدرسة سقراط باعتبار أنها سببُ كل هذا البلاء .

ومن الغريب أن يُظْهِر لنا أريستوفانيس سقراط على أنه يمثل الحركة السوفسطائية ، ويهاجمه بعنف تَبَعًا لذلك . والحقُّ أن شخصية سقراط في هذه المسرحية تُناقِض الواقع التاريخيَّ لها ، كما شهدناه في محاورات أفلاطون وكتابات كسينوفون Xenophōn ؛ حيث يبدو الفيلسوفُ سقراط ضدَّ السَّفسطة والسُّوفسطائيين على طول الخط . لكن حيث إن الكوميديا تُظهر الأشخاص أدنى مما هم عليه ، وإن محاورات أفلاطون ومؤلفات كسينوفون – تلميذَيْ سقراط – قد تُظهِر الفيلسوف الأشهر أكثر سُمواً عما هو عليه ؛ لأنه كان لهما معلّماً وأستاذاً ، ينبغي لنا أن ندرك أن الشخصية الحقيقية لسقراط لا توجد عند هذا ولا عند هؤلاء ؛ بل ربما كان بها بعض السمات التي جسّمها

---

(١) يردُّ النقاد إتقانَ هذا المشهد إلى أن أريستوفانيس قد أعاد كتابته مرة ثانية بعد عَرْض المسرحية الذي لم يُسفر عن فوزها بالجائزة الأولى

أريستوفانيس ؛ مثل منظر سقراط المضحك ، وهيئته المهوّشة ، وطريقة تدريسه الغريبة ، وبعض أفكاره غير المألوفة . وفضلاً عن ذلك فإن رجل الشارع في أثينا آنذاك – حتى مع تسليمه بأن سقراط كان مختلفاً عن كل السوفسطائيين ومهاجماً لهم – ربما كان يرى في سقراط مُمثّلاً للمنهج العقلي الجديد الذي ينادي به السوفسطائيون ، وهو منهج يرمي في نظر رجل الشارع الأثيني إلى التشكيك في تراث السلف وأفكارهم ؛ بحيث تكون النتيجة الحتمية لهذا التشكيك هي إفساد الشباب ، وتصدُّع القيم ، والاستخفافَ بالعقيدة الدّينية ، والمعنى الوحيد لذلك عند رجل الشارع الأثينيّ أن سقراط ومَنْ على شاكلته يحملون إلى المدينة أفكاراً جديدة هدّامة وبالغة الخطورة . لهذا وربما لأسباب أخرى نجهلها اختار أريستوفانيس سقراط كمثال على هذه البدعة الجديدة ، لأنه كان الأشهر والأعظم تأثيراً ، وبالتالي خطراً ، وجعل منه كبش الفداء . ولا جدالَ في أن الاتجاه العام في أثينا كان ضدّ سقراط ، وإلا لما أدين الفيلسوف الكبير ولقي حتفه بعد محاكمته عام ٣٩٩ ق. م. أيْ بعد عرض هذه المسرحية بنحو خمسة وعشرين عاماً .[١]

ومما يدعو إلى الدّهشة حقاً أن أفلاطون في محاورة « الدّفاع » Apologia يُظهر استنكاره من مسرحية السُّحب ، وامتياءَه من كاتبها إلى الحد الذي لم يذكره فيه بالاسم ؛ ربما لأنه بالغ في الهجوم على أستاذه سقراط ، ولكنه في محاورة « المنتدى » Symposion [٢] التي كُتبت بعد عرض مسرحية السحب بسنوات عديدة يظهر لنا سقراط وهو يحادث أريستوفانيس بودٍّ وصداقة . ويُروى أنه عند عرض مسرحية السحب عام ٤٢٣ ق. م. حضر الفيلسوف سقراط لمشاهدتها ، غيرَ أنه ظل واقفاً طوال مدة العرض المسرحيّ من أجل أنْ يتمكّن

---

(١) انظر : محمد حمدي إبراهيم : حول ترجمة مسرحية السحب . عالم الكتاب ، ٢٠ (١٩٨٨) ، ص ص ٤٣–٤٨ .

(٢) كلمة Symposion تُرجمت في لغتنا « بالمأدبة » ولكنها تعني منتدى الشّراب حيث يتنادم الجميع بكئوس الشّراب ، ثم يقضون الوقت في نقاش فلسفيّ أو حديث شائق يتحاور فيه كلٌّ واحد وفقاً لفكره .

المُشاهدون من المقارنة بين صورته الحقيقية وصورته الكوميدية . وقد يدفعنا هذا إلى القول بأن تصوير أريستوفانيس لسقراط لم يكن ليؤخذ على مَحمل الجدّ ، بل على أنه معالجة كوميدية مبالغ فيها ، وتجسيمٌ فكاهيٌ لصفات لم تكن من صفات فيلسوفنا الشهير ، بل ألصِقتْ به على يد رجل الشارع الأثينيّ .

٤- الزّنابير (٤٢٢ ق. م - في أعياد اللينايا - نالت الجائزة الثانية)

وهذه المسرحية تهاجم من جديد كليون ، ولكن بمضمون مختلف ؛ لأنها تدور حول نقد النظام القضائي الأثينيّ . ورغم أن المؤلف لم يشكّ قطّ في قيمة المؤسّسات القضائية بالنسبة للنظام الديمقراطيّ ، إلا أن شعوراً بالقلق كان ينتابه لأن الدّهماويين من طراز كليون قد جعلوها عديمة الجدوى ؛ ذلك أن المحكمة العليا المعروفة باسم Hêliaia التي ترجع إلى عصر سولون Solôn وغدت في عهد إفيالتيس Ephialtês [1] من كُبرى المؤسّسات الدّيمقراطية في أثينا ، وغدا عددُ أعضائها ٦٠٠٠ عُضوٍ - قد انتهى بها الأمر إلى الوقوع في أيدي حفنة من شيوخ الأثينيين ، الذين أصبحوا بلا نفع في الحرب أو حتى في السلم ، لأنهم جاهلون أو غيرُ مهتمين بما يدور حولهم من أحداث سياسية . وحينما قرر كليون زيادة أجرهم إلى ثلاثة « أوبولات » عن كل جلسة يحضرونها في المحكمة العليا تلقّوا هذا القرار بابتهاج ؛ لأن هذا المبلغ أصبح مصدراً رئيسيا للدخل لدى كثير منهم ؛ لذلك وكما توقع كليون تحوّل شيوخ أثينا بعد هذه الزيادة إلى مجرد مُحافظين على نظام الحكم السائد الذي يُفيدون من ورائه ، وبالتالي يتمكّن كليون من التّلاعب كما يريد بأصواتهم .

---

(١) سياسيٌ أثيني كان صديقاً لبريكليس ، ومناهضاً لكيمون ، وترجع شهرته إلى الإصلاحات الديمقراطية التي أدخلها على الدستور الأثيني ، وبخاصة ما قام به من تحديد لسلطات محكمة الأريوباجوس Areopagos التي كانت المحكمة القضائية العليا ، فجعل اختصاصها مقصوراً على الجرائم ذات الصّبغة الدينية ، وإدارة أوقاف الآلهة . وكان بريكليس قد خصّص أجراً قدره أوبول واحد لكل مَنْ يحضرُ جلسةً من جلسات محكمة « الهيلايا » .

كان الشيخ فيلوكليون Philokleôn (المُغرَم بكليون) مولعاً إلى حد الجنون بالقضاء وبالتردُّد على المحاكم ، وعبثاً حاول ابنه بديليكليون Bdelykleôn (الكارهُ لكليون) أن يُبعده عن هذا الداء الوبيل ولكنه فشل ، ولذا اضطُرَّ الابن إلى حبس أبيه في المنزل بعد أن أحكم غَلْقَ الأبواب . ثم تحضر الجوقة التي تُمثِّل فئة من الشيوخ المُسنِّين أصدقاء فيلوكليون ، والمُغرَمين مثله بارتياد المحاكم ، وهم يرتدون زيا يُظهرهم على هيئة زنابير ، لها زُباني رهيبٌ يلسَعون به كلَّ مَنْ يصادفهم .

وكانتِ الجوقة تبدأ تحرُّكها فجراً إلى المحكمة، وحينما تمرُّ على فيلوكليون تجده حبيس المنزل ، فيساعد الشيوخ زميلَهم على الفرار عن طريق فُتحةِ المدخنة ، ولكن العبيد الموالين للابن بديلكليون يتدخَّلون لمنعهم ، ويدور بينهم وبين الجوقة نزاع شديد ومشادّة حامية يحضرها الابن نفسُه . ويحاول الابن في هذه المشادة تبصيرَ والده الشيخ ورفاقه وتوعيتَهم بأمور السِّياسة وحقيقةِ رجالها خاصّةً كليون الذي أحبَّه الشيوخ عن جَهل ، وانخدعوا به ، وساروا خلفه بعيونٍ مغمَضة ، ويدافع الأبُ عن النظام القضائي مبيِّناً أن مِنْ مزاياه أنه يجني من ورائه فائدةً ماديه (ثلاث أوبولات) ، وأنه يُرضي هوايته ، ويشغل وقت فراغه عن طريق الاهتمام بمشاكل الآخرين . لكن الابن يوضِّح له بجلاءٍ أن أعضاء المحاكم والمجالس القضائية ما هم في الحقيقة سوى عبيدِ الحكام ، وأن الحكام يُلقون لهم بالفُتات في حين يسلبون هم معظم الدَّخْلِ المخصَّص لإطعام فقراء المدينة وجياعها .

بعد تلك المُشادَّة يتبدَّل رأيُ الجوقة فتقتنع بوجهة نظر الابن ، ويحاول هذا إبعاد والده عن شرور المحاكم ، بأن يُرضي هوايته عن طريق عَقْدِ محكمة فيْ منزله تُغنيه عن حضور جلسات المحاكم الأخرى . وفعْلاً تنعقد جلسةٌ للمحكمة في منزل الشيخ فيلوكليون ، ويُقدَّم فيها للمحاكمة كلبٌ للشيخ

يُدعى لابيس Labês (المغتصِب) متَّهَماً بسرقة قطعة جُبنٍ من كلب آخر ، ويسخر الكاتب هنا من إحدى القضايا العامة التي كان بطلها كليون . وبخُدْعة ماهرة من الابن ينتهي الأب إلى إطلاق سراح الكلب المُتَّهم ، وبهذا الدَّرس القضائيّ يبدأ الابن في استمالة أبيه إلى صفِّه آخذاً على عاتقه أن يصيِّر والده اجتماعيا فيغيِّر من مسلكه ومظهره ، ويصحبه للغداء خارج المنزل . ولكن بدلاً من أن تتحسَّن أحوال الشيخ يحدُث العكس ، إذ ينغمس العجوز في الشَّراب حتى الثُّمالة ، ويشرع في إهانة الآخرين ، والتَّصرف بخُلُق سيِّئ ويقود الجوقة في رقصة ماجنة . ويبدو أن المؤلِّف يحاول في هذه المسرحية معالجة الهوة التي تفصل بين فِكر الشباب وفكر الشيوخ ، بحيث يحاول كلٌّ طرف فَهْمَ ظروف الطرف الآخر ومعرفة عالَمِه .

٥- السلام (٤٢١ ق. م - في أعياد الديونيسيا - نالت الجائزة الثانية)

بعد موتِ الدَّهماوي كليون والقائدَيْنِ لاماخوس (المولَع بالحرب) وبراسيداس Brasidas ؛ دعاةِ الحرب - بدأت مفاوضات السلام بين أثينا ويمثلها نيكياس Nikias وإسبرطة ، وبدا واضحاً أن مساعي السلام تقترب من نهايتها وأنها ستُكلل بالنَّجاح ، لذلك سارع أريستوفانيس بكتابة هذه المسرحية بشيراً بالسلام ونعَمه .

نشاهد في بداية المسرحية تريجايوس Trygaios أحدَ مزارعي الكُروم الأثينيين وشقيق ديكايوبوليس (بطل مسرحية أهل أخارناي) بعد أن قاسى مع أسرته من المجاعة طويلاً - يُقرِّر أن يصعَد إلى السماء على ظهر خُنفساء ضخمة kantharos مقلِّداً البطل التراجيدي بيلليروفون Bellerophōn الذي ظهر في إحدى مسرحيات يوريبيديس ، وهو يصعد إلى السَّماء على ظهر الجواد المجنَّح بيجاسوس Pēgasos . وعلى ذلك يتوجَّه تريجايوس إلى قمة جبل إتنا Aitna قاصداً السماء حيث مَقَرُّ الآلهة ؛ بحثاً عن عِدَّة أرغفةٍ من الخبز تُقيم أوَدَه هو

وأسرته ، وتتمُّ الرحلة بنجاح ليجد البطل الإله هَرميس Hêrmês واقفاً أمام بوابة السماء ، وإلهَ الحرب پوليموس Pôlemos جالساً على العرش محلَّ زيوس Zeus الذي ترك عرش الأوليمپوس مع الآلهة الآخرين ؛ تقزُّزاً من تصرُّفات الإغريق الذين يُهلكون أنفسَهم بالحروب المستمرة . وكان پوليموس قد حبس إيريني Eirênê ربّةَ السلام في إحدى الآبار ، في الوقت الذي كان يُعِدُّ فيه العُدّة لطحن دويلات الإغريق في « هاون » ضخم . وبينما كان يبحث عن المِدَقّ وصل تريجايوس ومعه عدد من مُزارعي الإغريق الذين يكوِّنون الجوقة ، واندفعوا يحاولون إنقاذ ربّةِ السلام . وبعد أن يقوم تريجايوس برَشوة هرميس كي يمكِّنه وصحبَه من الدخول وإطلاق سراح الرّبة المحبوسة في الجُبِّ — يتمُّ له تخليص الربة والعودة بها إلى بلاد الإغريق ؛ فيعمُّ البِشْر والابتهاجُ الجميعَ فيما عدا صنّاعَ الأسلحة ؛ لأن تجارتهم ستُصاب بالكساد من جَرّاء السلام . ويعود الرّخاء إلى الإغريق بعد المجاعة والقَحْط ، ومن ثَمَّ تُقام الولائم والاحتفالات ابتهاجاً بعودة السلام ، وبمناسبة زَواج تريجايوس من أوپورا Opôra ربّةِ الثمار التي حضرت من السماء مع البطل ومع ربة السلام إلى الأرض .

وتتميز هذه المسرحية بأنها تتضمَّن كثيراً من الإشارات ذاتِ المغزى والرموز والتصوير الخياليِّ الذي يكشف عن عبقرية أريستوفانيس ، وتتميَّز كذلك بأنها تحتوي على « خطابين للجوقة » وبأنها خالية من « المشاهد الجدليّة » تقريباً .

٦ — الطيور (٤١٤ ق. م — في أعياد الديونيسيا — نالت الجائزة الثانية)

كان الأسطول الأثينيُّ قد أقلع عام ٤١٥ ق. م — أيْ قبل عَرْض المسرحية بعام واحدٍ — في الحملة الفاشلة المعروفة باسم حَمْلة صقلية ، وقبل رحيل الأسطول بيوم واحدٍ تعرَّضت مدينة أثينا لِمَوجَة من الفوضى والاضطراب تم أثناءها قطعُ عُضْو إخصاب الإله هرميس من جميع تماثيله المقامة في أنحاء المدينة ، واعتبر هذا فألاً سيئاً ، كذلك دُمِّرت جزيرة ميلوس Mêlos بفظاظة و وحشية دون ذنب أو جريرة عام ٤١٦ — ٤١٥ ق. م. وكان أريستوفانيس قد

بلغ منه المَقْتُ مداهُ نحو الحروب وأهوالها وما يترتب عليها من دمار بشريٍّ وحضاريٍّ ، ولذا تراه في هذه المسرحية — التي يَعتبرها النقاد أحسنَ مسرحياته التي وصلتنا — يلجأ إلى الفانتاسيا phantasia ليحلم بما يشبه « اليوتوبيا » .

في بداية المسرحية نجد بيسثيتايروس Peisthetairos (رفيق الإقناع) ويوالبيديس Euelpidês (المتفائل) بسأمان الحياة في أثينا لما فيها من متاعب وقلاقل ؛ فيسعيان إلى تيريوس Têreus ملك تراقيا الذي كان متزوّجاً أميرةً أثينية هي بروكني Proknê ابنة الملك الأثيني بانديون Pandiôn . وكان تيريوس — تبعاً للأساطير — قد تحوَّل إلى هُدهد epops بعد أن اجترأ على اغتصاب شقيقة زوجته التي تُدعى فيلوميلا Philomêla . سَعَيا إليه كي يعرفا منه المكانَ الأمثل الذي يُمكِنُ لهما الحياةُ فيه بعد نزوحهما من أثينا التي ساءت أحوالها ، فيقترح تيريوس عليهما أسماءَ أماكنَ عديدة على الأرض ؛ لكنهما يعترضان عليها جميعاً . وأخيراً يهتدي بيسثيتايروس إلى فكرة مدهشة وهي أن تتّحد الطيور كلها من أجل أن تبني في أجواز الفضاء مدينةً ذاتَ أسوار ضخمة ، حيث يمكنهم أن يتحكموا منها في كلٍّ مِنَ الأرض والسماء ؛ وذلك بأن تلتقط الطيور البذور فلا تنبت الأرض غذاء لأهلها ، وبأن تمنع دخان الأضاحي من الوصول للسماء فلا تجد الآلهة ما تقتات عليه . لكنَّ وصول الصديقين غيرَ المتوقع إلى عالم الطيور قوبل بالعداء من جانب الجوقة المكوَّنة من الطيور ؛ فيدور بينها وبين الصديقين قِتالٌ مضحِك ، وفي مبدإ الأمر ترفض الجوقة فكرة المدينة الجديدة وتُعاديها ، لكن بيسثيتايروس يُفلح بعد لأيٍ في إقناعها ؛ فتسرع في بناء المملكة الجديدة تحت توجيه الصّديقين اللذين ارتديا أجنحةً استعاراها من الطيور كي يُشاركا في البناء .

وتُسمّى المملكة الجديدة باسم «أرض الوقواق السحابية» Nephelokokkygia وهي مملكةٌ أساسُ رفاهيتها الحبُّ الذي يجمع بين مواطنيها ، ويتوقَّف ازدهارها الاقتصادي على نجاحها في وقف الصّلات ما بين البشر والآلهة . وتقوم جوقة

الطيور في خطابها بوَضْع أسس هذه المملكة الجديدة بطريقة فكاهية ، تقلّد فيها أنساب الآلهة Theogonia التي وضعها هيسيودوس . وما إن يعلم الانتهازيّون من البشر بقيام هذه الدولة الجديدة حتى يسارعوا إلى عَرْض خدماتهم في مقابل الحصول على حق المواطنة فيها :

يَفِدُ أولاً شاعرٌ بائس ليعرض إلقاء نشيد يُكرِّم فيه الدولة الجديدة ، ثم مفسّرٌ للنبوءات chrēsmologos يصطحب معه المهندسَ الفلكي المشهور ميتون Metōn كي يساعد في إنشاء طرق الدولة الجديدة عَبْر الفضاء ، ثم أحدُ المُشرفين على الاحتفالات episkopos كي يساهم في إعداد الاحتفالات الخاصة بافتتاح الدولة ، وأخيراً مُحترفٌ لبيع صوته في الانتخابات psēphismatopōlēs ؛ ولكنهم يُطرَدون جميعاً من الدولة الجديدة ، ويُرَدُّون على أعقابهم خاسرين . ويُبيِّن لنا أريستوفانيس في هذه المشاهد أن هذه الطُغْمَة الفاسدة من الانتهازيين تعتبر الدولة ينبوعاً يغترف منه المُستغِلّون ، ومأدبةً يؤمُّها الطفيليُّون بحيث يستفيدون منها ولا يفيدونها .

وبعد فترة يأتي أحد حراس الدولة الجديدة بالرَّبة إيريس Iris رسولِ الآلهة ، بعد أن ضبطها وهي تتجسس بالقرب من حدود الدولة الجديدة ، بعد أن أرسلها زيوس كي تكشف سرَّ امتناع البشر عن إحراق الأضاحي للآلهة . وبعد أن تمّ استجوابها عُنِّفت وهُدِّدت ، ثم أُطلِق سراحُها بعد تعهدها بعدم الاقتراب من حدود الدولة مرة أخرى ، فعادت أدراجها إلى والدها زيوس تشكو له سوء صنيع الطيور ، وعَبَراتُها تنهمر على وجنتيها . ومن ناحية أخرى جُنَّ جنون أهل الأرض ، وانتشر بينهم الوَلَعُ بتقليد الطيور ، وتنافسوا في الحصول على أجنحة يطيرون بها إلى مملكة الطيور ، ومن ثَمّ يفد إلى الدولة الجديدة لفيفٌ آخرُ من الزّوار ، من بينهم ضاربٌ لأبيه patraloias يتشدّق في تعليل ذلك بأن الدُّيوك الصغيرة تقاتل آباءها ؛ لكن پيسثيتايروس يردُّ عليه بأن اللقلق الصغير يقوم بتغذية أبيه . ثم يفد الشاعر كينيسياس Kinēsias مؤلّف الأشعار الديثيرامبية

متعللاً بأنه إنما أتى فقط لأن مهنته تتطلب منه التحليق على أجنحة الهواء ، ثم يفد أحدُ الوشاةَ sykophantês أملاً في أن يجد في مملكة الطيور أجنحةً يرتديها لتمكنه من تسليم الإعلانات القضائية بسرعة ، ثم يأتي التيتان بروميثيوس الذي يختبئ تحت مظلة كي لا يراه زيوس ، ويحدث الطيور عن نقص طعام الآلهة بسبب عدم وصول دُخان الأضاحي إليهم ، وينصح بيسثيتايروس بألا يتساهل في شروطه مع الآلهة ، وبأن يصرّ على الزواج بباسيليا Basileia ربّة السلطة وابنة زيوس . وأخيراً وبعد أن أضنى الجوع الآلهة بَعثوا بِرُسُلهم وعلى رأسهم بوسيدون وهيراكليس للتفاوض مع الدولة الجديدة . وتحت إلحاح المجاعة يُضطرون إلى توقيع معاهدة مجحِفَة بالآلهة ، ويحصل بمقتضاها بيسثيتايروس على صَوْلجان الحكم وعلى باسيليا زوجةً . وعندئذٍ يُحيّيه الجميع على أنه كبير الآلهة وتُعَدُّ الاحتفالات من أجل إتمام زواجه بباسيليا ، وبذلك تنتهي المسرحية .

٧- ليسستراتي (٤١١ ق. م. في أعياد اللينايا)

وإلى جانب مأساة الزُّرّاع والعمال البسطاء الذين أفقرتهم الحرب ، كان هناك جزء كبير من المجتمع يئنُّ تحت وطأة الحروب ، ويتشكّك في الأفكار الديماجوجية الجديدة ، ويقلق لغياب الديمقراطية . كان هذا الجزء يتكوّن من النساء ؛ فالنساء يدفَعْنَ ثمنَ الحرب بفلذات أكبادهن وبأزواجهن ، وانتهاءُ الحرب يعني بالنسبة لهنّ أملاً في استمرار الحياة الأسريّة الهادئة المنتجة ، ولا شيء أبغضَ إلى الثكالى من الأمهات ، والأرامل من الزوجات ، من الحرب الضَّروس التي تختطف في وقت قصير أملاً كبيراً في حياة كل منهنّ . ومسرحيةُ « ليسستراتي » واحدةٌ من ثلاث مسرحيات كتبها أريستوفانيس مركِّزاً فيها على مشاكل المرأة في المجتمع الأثينيّ على عهده . فبعد أن انتهى الأمر بالحملة الصقلية إلى الفشل الذّريع وعقدتْ إسبرطة صلحاً مع

الملك الفارسي تيسافيرنيس ، بدأ اليأس يتسرّب إلى قلوب الأثينيين ، ولقد كتب أريستوفانيس هذه المسرحية في الوقت الذي كادت في أماني الإغريق كلّها تتفق على إيقاف ويلات الحرب ، فكانت بمثابة نداء أخير السلام ، ودعوة إلى نبذ الحرب سريعاً . وتتميز هذه المسرحية بخلوّها من خطاب الجوقة parabasis الذي كان جزءاً ضروريا في الكوميديا القديمة ، ولذا يعتبرها النقاد بداية تغيير في شكل الكوميديا .

بعد أن فشل الرجال في إنهاء الحرب ، تعتقد ليسستراتي Lysistratê (مُسرّحة الجيوش) أن النساء قادرات على الأخذ بزمام الأمور ، وعلى فرض السلام على الرجال عن طريق أمرين : الامتناع أولاً عن معاشرة أزواجهنّ ما دامت الحربُ قائمة ، واحتلالُ قلعة المدينة (الأكروبوليس) ثانياً من أجل الاستيلاء على الخزانة العامة للدّولة الموجودة في معبد البارثينون ؛ ومن ثَمّ تقوم ليسستراتي وصُوَيْحِباتها كالونيكي Kalonikê (الانتصار الخير) وميرّيني Myrrhinê (إكليل الريحان) وكذلك لاميتو Lampitô (المتألّقة) — وهي إسبرطية تحالفتْ مع غريمتها الأثينية بسبب الخطر المشترك — بجَمْع النساء وإقناعهن بالفكرة . وبعد تردّدٍ تقتنع النساء بالفكرة الجديدة ، ويُقسِمْنَ اليمين على تنفيذ الخطة ، وبعد أن ينجحن في الاستيلاء على الأكروبوليس يحاول نصفُ أفراد الجوقة المكوّن من شيوخ المدينة choros gerontôn استعادتَهُ ، لكنهم يُطردون على يد نصف أفراد الجوقة المكوّن من عجائز النسوة choros gynaikôn اللائي أوقفن تقدمهم بطريقة بسيطة لكنها ناجعة ؛ ألا وهي سَكْبُ الماء على رءوسهم من الدّلو .

وتنجح النساء في قهر شرطة المدينة التي كانت تحاول حِفْظَ الأمن دون جدوى ، كذلك ينجحنَ في إفحام المُوَظّفين العموميين ؛ إذ يدور حوار ممتع بين ليسستراتي وزعيم هولاء الموظفين المسمّى بروبولوس Proboulos (المستشار) تنجح فيه البطلة في قَهْرِ منافسها بالحُجج والبراهين . ثم يفِدُ الشاعر الديثيرامبي

المشهور كينيسياس لاسترداد زوجته فيُعذَّب من قِبَل النساء ، ويُضطرُّ للتصويت في صفِّ السلام ، وأخيراً يُساق خارج الأكروبوليس حيث يترك وقد بلغ به اليأسُ مداه . وفي النهاية يأتي رسول من قِبَل الإسبرطيين يتحدَّث باللهجة الدُّورية ، ويتبع وصوله عقدُ مجلس سلامٍ ، وأثناء المجلس تقوم ليسستراتي بزَجْر المتطرِّفين من الجانب الأثيني والجانب الإسبرطي على السَّواء ، وتحثهم على التَّصالح ؛ ومن ثَمَّ يتمُّ إقرار السلم .

وتنتهي المسرحية باحتفال كبير وموكب يسير فيه كلُّ رجل من الأثينيين والإسبرطيين مصحوباً بزوجته بعد أن تمَّ التَّصالح بينهما . ولقد نجح أريستوفانيس في إضفاء الحيوية على أحداث المسرحية طوال الوقت ، كما جعل الجوقة تنقسم إلى قسمين منذ دخولها المسرح : نصفٌ من الرجال ونصفٌ من النساء (مثل المجتمع) وأدار بين القسمين حواراً ساخناً وطريفاً .

٨- النساء في أعياد الثيسموفوريا (٤١١ ق. م. في أعياد الديونيسيا)

عُرِضت هذه المسرحية بعد انقلاب الأوليجاركية - وهي مؤامرة أدَّت إلى سقوط الديمقراطية على يد الأقلية - الذي حدث في أثينا عام ٤١١ ق. م. والذي تبعه عقدُ مجلسٍ مكوَّنٍ من ٤٠٠ عضو ، ثم تكوين جميعة عامة من خمسةِ آلاف عضوٍ لم تكن في حقيقة الأمر تجتمع قط ؛ لذلك نجد أن موضوع هذه المسرحية بعيدٌ عن السياسة .

كانت النِّساء على وشك أن يبدأن احتفالاتهنَّ الخاصة المعروفة باسم الثيسموفوريا Thesmophoria [١] ، حينما علم الشاعر المسرحيُّ يوريبيديس أن

---

(١) وهي احتفالاتٌ قديمة كانت تُقام في أثينا على يد النساء تكريماً للربة ديميتر Dêmêtêr المسمَّاة باللقب Thesmophoros أيْ « ملهمة القوانين » ، وكانت تستمرُّ لمدة ثلاثة أيام ، تبدأ من الحادي عشر لشهر بيانيبسيون Pyanepsiôn (الشَّهر الرابع في التقويم الأتيكي القديم ؛ يقابل الجزءَ الأخير من أكتوبر والجزءَ الأول من نوفمبر) . وكان الهدف من تلك الاحتفالات ضمانَ خصوبة الأرض ، ولكنها كانت احتفالاتٍ مقصورةً على النساء فقط ، وكان محظوراً على الرجال ارتيادُها .

النساء غاضباتٌ منه ؛ لأنه بالغ في تصوير رذائلهنّ وفي فضح أسرارهنّ ، ومن ثَمّ اعتزَمْن الانتقام منه بقتله . ويحاول يوريبيديس إغراءَ الشاعر المسرحيّ أجاثون Agathōn بأن يتنكر في هيئة امرأة لسهولة ذلك عليه ؛ حيث إنه كان جميلاً أنثويَّ المظهر ، وبأن يحضر طقوس هذه الأعياد مع النساء ؛ كي يدافع عن زميله يوريبيديس ويُقنع النساء بعدم قتله والعفو عنه ؛ غير أن أجاثون يرفض . وعندئذٍ يعرض منيسيلوخوس Mnēsilochos صِهرُ يوريبيديس أن يقوم بهذه المهمة عن طيب خاطر بدلاً من أجاثون ، فيحلق لحيته وشاربه جيداً ، ويرتدي زيَّ النساء بعناية ، ويذهب للاحتفال .

وهناك قام عددٌ من النساء بإلقاء خُطَبٍ ناريّة يهاجمنَ فيها يوريبيديس ، ويطلبنَ القِصاص منه بوصفه عَدُوا للمرأة ، لكنّ منيسيلوخوس ينبري للدفاع عن صهره ، موضّحا أن يوريبيديس كان بِوسْعِه أن يكتبَ عن النساء أموراً أشنعَ من تلك التي كتبها عنهنّ في مسرحياته ، حيث إنه يعرف عنهنّ الكثير ، وأن ما كتبه عن النساء هو مجرد صفاتٍ يتّصفن بها حقا ومن ثَمّ فهو ليس متجنّيا عليهنّ . وتثور النساء ويغضبنَ غضباً عارماً من هذه المرأة التي تدافع عن عدوهنّ وغريمهنّ هذا الدفاعَ المتجنّي ، ولم يمنعهنّ عن الفتك بها إلا سماعهنّ بإشاعةٍ مؤدّاها أن رجلاً متنكّراً قد تمكّن من التّسلّل إلى احتفالهنّ . وسريعاً يتمُّ البحث عن المتسلل فيكتشف أمر التعس منيسيلوخوس ، ويُقبض عليه ويوضَع تحت إمرة حارس ؛ وهنا يقلّد منيسيلوخوس أحدَ أبطال مسرحيات يوريبيديس ، فيكتب رسالةً على لوح من ألواح النُّذور التي وجدها في المعبد حيث حُبس ، ويلقي باللوح خارجَ المعبد كي يجدَه أحدُ المارّة فيقرأ ما كُتِب عليه ، ويُنقِذه من براثن النساء .

وكان منيسيلوخوس قد اتفق مع يوريبيديس على أن يرتدي زيا يجعله يبدو كالأميرة الأسطورية هيليني ، على أن يأتي يوريبيديس لإنقاذه مرتديا زيَّ

منيلاوس (زوج هيليني) ، وبذلك يتعرّف أحدُهما على الآخر وفقاً للطريقة اليوريبيدية ؛ غير أن الحارس يمنع لقاءَ أحدهما بالآخر . ويأتي رجلُ شرطة Skythês toxotês ويقيّد منيسيلوخوس إلى صخرة ، فيأتي يوريبيديس مرتدياً زي برسيوس البطل المشهور ؛ لإنقاذ صِهره الذي ارتدى زيَّ أندروميدي (حبيبة برسيوس) على نمط ما دار في مسرحية يوريبيديس « أندروميدي » Andromedê ؛ ولكن رجل الشُّرطة يُحبط أيضاً هذه المحاولة . ومن ثَمّ يلجأ يوريبيديس إلى التفاوض مع النساء مؤكّداً لهنّ أنه لن يتحدّث بعد ذلك بسوء عنهنّ في مسرحياته شريطة أن يُطلقنَ سراحَ صهره المقبوض عليه ، وتُوافق النساء على هذا الشرط ، ولكنّ رجل الشرطة لا يقبل إطلاقَ سراح منيسيلوخوس ؛ فيلجأ يوريبيديس إلى إحدى الرّاقصات الفاتنات ويطلبُ منها أن تُشاغل الشرطيّ وتفتنه ؛ حيث يغفل عن أداء واجبه . وفعلاً يدور رأسُ الشرطي بعد أن سبّته فتنةُ الراقصة الحسناء ، وينسى أسيره ، فيتمكنُ منيسيلوخوس من الهرب مع يوريبيديس وبذلك تنتهي المسرحية .

٩- الضّفادع (٤٠٥ ق . م)

يعد موت شعراء التراجيديا الثلاثة أقفرت أثينا من كُتّابها النابهين في هذا المضمار . وكان أريستوفانيس يعتقد أن للمسرح رسالته تماماً كما لرجل السياسة رسالته ، ومن ثَمّ فإن المسرح يحتاج إلى رجال ذوي خُلُق وطهارة ومُثُل إنسانية سامية ؛ كي يتصدّوا للكتابة له ، وأنه لا يكفي أن يكون الكاتب المسرحيُّ ماهراً في فنه ، بل يلزم في المقام الأول أن يكون صاحب رسالة فكرية وسلوكية .

وعلى هذا الأساس يظهر لنا الإله ديونيسوس - الذي كان وقتئذٍ يقاتل مع الأسطول الأثيني في جزيرة أرجينوساي الواقعة جنوبيَّ جزيرة لسبوس حسب التّصوير الفكاهيّ للكاتب - وقد تنكّر في زيِّ البطل هيراكليس . وكان

ديونيسوس يريد الهبوط إلى هاديس (العالم السُّفليّ) من أجل إحضار كاتب تراجيديّ عظيم إلى أثينا ، ولذلك يزور البطل هيراكليس ليدلّه على أقصر الطرق للنزول إلى هاديس ، حيث إن البطل هيراكليس له خبرةٌ سابقة في الهبوط إلى العالم السفليّ والعودة منه سالمًا . وحين يصل ديونيسوس إلى العالم السفليّ يجد النّزاع مُحتدِمًا بين يوريبيديس وأيسخيلوس ، لأن الأول يحاول اغتصاب عرش التراجيديا من الثاني ، في حين كان سوفوكليس بعيدًا عن هذا الصراع ، لا يريد لنفسه عرشًا ولا صَوْلجانًا .[1] ومن ثَمّ يطلب الإله بلوتون Ploutôn ربُّ العالم السفليّ من ديونيسوس الفصلَ في النزاع الذي نشب بين الشاعرين ، ويقبل الإله ديونيسوس مبدأ التحكيم على أساس أن الفائز من الشاعرين سيرجع إلى الحياة مرة أخرى ، ويعود معه إلى أثينا .

ويُحضِر ديونيسوس ميزانًا لوزن أشعار الكاتبين الكبيرين ليرى ، تهكُّمًا ، شعر مَنْ أثقل ، وتبدأ المباراة بهجوم يوريبيديّ عنيف على أيسخيلوس ، ثم يَردُّ قاسٍ من الأخير دفاعًا عن نفسه . وتظهر في هذه المساجلة الأدبية التي يهاجم فيها كل شاعر زميله وينقد مسرحياته ، براعةُ أريستوفانيس في النقد الأدبي ، وحسّه الفنيّ المُرهف ، فرغم أن بعض أوجُه النقد كانت على سبيل الفكاهة إلا أنها تدل على حسٍّ فنيٍّ عالٍ ، ودقة بالغة في النقد الأدبي . كان أيسخيلوس ينقد مقدمات مسرحيات زميله ويتهكّم عليها ؛ لأنها متكررة في وزنها وطابَعها وأسلوبها ، وكلما رَدَّدَ يوريبيديس فقرة من إحدى مقدمات مسرحياته كان أيسخيلوس يقاطعه في تهكم قائلاً : « فقد قنينة الزيت lêkythion apôlesen » فغدت هذه العبارة منذ ذلك الحين مثلاً على الأسلوب المتكرِّر . وكان الهدف من إيرادها هو رغبة أريستوفانيس في إظهار إحدى خصائص يوريبيديس المتكررة،

---

(١) أورد أريستوفانيس على لسان ديونيسوس (بيت ٨٢ من المسرحية) عبارةً غدت مشهورة عن الكاتب المسرحيّ سوفوكليس وهي : « لطيف المعشر بين الأحياء ، دمث الأخلاق بين الموتى » وهي تدل على عزوف سوفوكليس وترفُّعه عن بريق المناصب

ألا وهي ولعه الشديد بالتفعيل الإياسيّ الثلاثيّ (المكوّن من ثلاث أقدام زوجية ، المقطع الأول في كل منها قصير أو طويل) ؛ فمثلاً حينما كان يوريبيديس يسوق سطرًا أو سطرين من مسرحية له كالتالي : « وبينما كان ديونيسوس يقفز رقصاً وَسْطَ المشاعل على سفح جبل پارناسوس وهو متدثّر بجلد الظّباء ومُمسكٌ بالصولجانات ...» [1] كان أيسخيلوس يقاطعه على الفور صائحا : « فقد قنينة الزيت .»

وبعد هذه المساجلة الحامية يختار ديونيسوس أيسخيلوس مفضّلاً إياهُ على زميله ؛ لأن شعره أثقلُ ولأنه يميل إليه أكثر . [2] ولم يكن هذا الاختيار بسبب أن يوريبيديس كان شاعراً ضعيف المقدرة في نظر أريستوفانيس — فعلى النقيض كان الأخير معجبًا بفنه وقدرته الدّرامية — بل لأنه يعتبر أيسخيلوس أكثرَ منه ورعاً ، ومن ثَمّ قدرةً على الدعوة للأخلاق القويمة ، وهذا ما كانت أثينا تفتقر إليه في تدهورها . ولقد شرح لنا ذلك أريستوفانيس بنفسه على لسان جوقة المسرحية المكونة من المبتدئين في الأسرار الدينية choros mystôn [3] في فقرتها الغنائية الأخيرة التي تمدح فيها صاحب الحكمة والرأي السديد : « ما أسعد الرجل الذكي الحصيف ! الرجل الذي يعرف كيف يصرّف الأمور ، ما أسعده إذ يعود من جديد إلى أهله ومدينته ! من أجل خير مواطنيه ، ومن أجل خير أقربائه وأصدقائه ، ومن أجل الرأي السديد المتبصّر .» [4]

١٠ – برلمان النساء (٣٩٢ ق. م)

ثمّةَ أدلةٌ كثيرة تُثبت أن هذه المسرحية قد أُلّفت في فترة متأخرة نسبيا من حياة أريستوفانيس ؛ فهي خالية من خطاب الجوقه parabasis ، ودورُ الجوقة فيها

---

(١) المسرحية ، أبيات ١٢١١–١٢١٣ . والفقرة المترجمة أعلاه من مسرحية مفقودة ليوريبيديس عنوانها هيبسيلي Hypsipylê .

(٢) المسرحية ، بيت ١٤٦٨ .

(٣) كانت هناك جوقة أخرى ثانوية مكوّنة من الضّفادع parachorêgma batrachôn هي التي سُميت باسمها المسرحية .

(٤) المسرحية ، أبيات ١٤٨٢–١٤٩٠ .

مختصر إلى حدٍّ كبير ، وليس بها هجوم عنيف على الساسة ورجال الحكم ، وحوارُها الذكي يشبه حوارَ الكوميديا الحديثة . ويدلُّ هذا كلُّه على تطور ملحوظ في شكل الكوميديا الإغريقية ، وعلى أنها تقترب من مرحلة الكوميديا الوسطى . أمّا أفكارُ المؤلِّف واتجاهاته الفلسفية في هذه المسرحية فتدل على تأثره بآراء أفلاطون التي وردت في كتابه « الجمهورية » ، وربما كان يهدف إلى السخرية من تلك الآراء بطريقته الخاصة .

استطاعت براكساجورا Praxgora (ذات التّدبير المُحكَم) أن تدبر مؤامرة مع بنات جنسها من الأثينيات ضدَّ الرِّجال ، لأنهم أغرقوا أثينا في ويلات الحروب ، وبدأت المؤامرة بأن ارتدت براكساجورا مع صويحباتها زيَّ أزواجهنَّ النائمين ، وتسلّلنَ خارجاتٍ من بيوتهن قُبيل بزوغ الشّمس ، وقُمنَ بالذّهاب إلى الجمعية العامة لأثينا ekklēsia [1] التي كان يحضر جلساتِها كلُّ مَنْ يريد من الأثينيين . وهناك استصدَرْن قانوناً بأغلبية الأصوات – لأن معظم الحاضرين كانوا في الغالب من النساء المتنكّرات في زيِّ الرجال – بأن تُسلَّم أمورُ الدولة ومقاليدُ الحكم فيها إلى أيدي النساء ؛ حيث إن الرجال قد عجزوا عن إدارتها . وبطبيعة الحال لم يتمكن الأزواج من الخروج من منازلهم بعد أن استولت زوجاتُهم على ملابسهم ، فقنعوا بارتداء ملابس الزّوجات ، وخرجوا على استحياء يتنسّمون الأخبار ، حيث علموا بالقرار الجديد الذي يقضي بانتخاب حكومةٍ من النساء . وبعد نجاح المؤامرة يتم انتخاب براكساجورا رئيسةً للحكومة النسائية الجديدة ؛ لأنها نالت ثقة النساء بجرأتها وحُسن تدبيرها ، ومن ثَمَّ تعود إلى زوجها بليبيروس Blepyros (المتلصِّص) الذي قبع في المنزل يتسامر مع جاره خريميس Chremēs (ذو المخطط) وهما بملابس النساء ، وتشرحُ له النِّظام

---

(١) كانت الجمعية العامة مكاناً للقاءِ الجماهير الأثينية ، وهي تُشبه الآن المؤتمر القوميّ أو الشعبيّ ، وكان يُدعى لحضور اجتماعها الشعبُ على اختلاف طبقاته . أمّا جلساتها فكانت تُعقد دوماً في ساعة مبكرة من الصباح .

الاجتماعيُّ الجديد الذي اعتزمت تطبيقَهُ في أثينا تمهيداً لإصلاح شأنها وانتشالها من التدهور .

ويقضي هذا النظام الاجتماعيُّ الجديد بأن تصبح المِلكيَّة في الدولة جماعية، بحيث تكون الأموالُ وكذا النساءُ والأطفالُ في يد الدولة ، ثم تُقسم بعد ذلك بالعدل بين المواطنين جميعاً . وتذهب براكساجورا إلى ساحة السوق العامة agora حيث تدعو لمذهبها الجديد ، وتُقنع المواطنين بالاستيلاء على جميع الأملاك الخاصة وجعلها على المشاع ، ويسارع السُّذَّج إلى تقديم أموالهم وأملاكهم إلى الحكومة الجديدة ، أمّا المرتابون فيُماطلون انتظاراً لما تُسفر عنه الأمور . وكان القانون الجديد يقضي بأن للمرأة العجوز الحقَّ في أن تستمتع بعض الوقت بأحد الشباب ، وخصوصاً مَنْ يقع عليه اختيارُها ، لذلك نرى على المسرح شاباً جاء يبحث عن محبوبته ، ولكن ثلاثاً من عجائز النسوة يتكالبنَ عليه ، وتؤكد كل واحدة منهنَّ أن من حقها الاستمتاعَ به ، وأخيراً تنجح أكثرهنَّ قوةً في الاحتفاظ به لنفسها . وتُعِدُّ براكساجورا وليمة عامة من حصيلة الأموال التي جمعتها لأفراد الشعب بأسرهم ، حيث يجلسون في اغتباط لتناول الطعام . وفي ختام المسرحية تُهرَع الجوقة المكوَّنة من النساء إلى الوليمة الجماعية لتنال نصيبها من الطعام .

١١ — بلوتوس (٣٣٨ ق. م)

وهي آخر مسرحية وصلتنا من أعمال أريستوفانيس ، وثَمَّ احتمالٌ كبير في أن يكون نصُّ هذه المسرحية الذي وصل إلينا هو النّص الذي أعاد أريستوفانيس كتابته . وتُعتبر مسرحية بلوتوس (إله الثروة عند الغريق) نموذجاً فريداً من الكوميديا الوسطى ، التي لم يصلنا من أعمالها سوى شذرات قليلة . [1] ويبين أريستوفانيس في هذه المسرحية ما يمكن أن يحدث للمجتمع لو عمَّ فيه الثراء

(١) عن بعض هذه الشذرات انظر الفصل الثالث الخاص بالكوميديا (ثالثاً - أنواع الكوميديا وعصورها) أعلاه .

وانمحى الفقر .

نرى في بداية المسرحية بطلّها خريميلوس Chremylos (المفتقر إلى الطاحونة) وقد استشاط غضباً ؛ لأن المحتالين في كل مكان قد أصبحوا أثرياء في حين ظل هو فقيراً رغم شرفه وخُلقه القويم ؛ لذلك يذهب إلى معبد الإله أبوللون كي يسأله صنيعاً وهو أن يجعل ابنه وَغْداً من الأنذال كي يحظى بالثروة ، ولا يغدو فقيراً مثله . لكن الإله أبوللون ينصح خريميلوس بأن يتبع أول شخص يقابله عند مغادرته للمعبد ، وبأن يقنعه بالدُّخول إلى منزله . وعند خروج بطلنا البائس من المعبد يقابل أولَ ما يقابل شيخاً أعمى ، فيبتهج ويحاول بالتلطف تارةً وبالتّعنيف تارة أخرى اصطحابَ الشيخ الضرير إلى منزله ، لكنّ الشيخ الضرير يُضطر في نهاية المطاف إلى الاعتراف بأنه الإله بلوتوس Ploutos وبأن زيوس قد صيّره ضريراً رغبةً منه في إيذاء البشر وإبقائهم تحت سيطرته . ويسعى خريميلوس جاهداً من أجل أن يسترد بلوتوس بصره ؛ كي يتمكن من أن يهب الثّروة للشريف وذي الخُلق القويم ، ويمنعها عن المحتال والوغد الزّنيم ، وهو الأمر الذي لا يستطيعه بسبب فِقدانه للبصر الذي جعله يهب الثروة للأشرار ويمنعها عن الأخيار .

غير أن بلوتوس يخشى إن هو استردّ بصره أن يُثير غضب زيوس وحفيظته عليه ، لكنّ خريميلوس يقنعه بأنه لو استردّ بصره لَصار أقوى من زيوس نفسه ؛ فيوافق الشيخ على مَضَضٍ على الذّهاب مع البطل إلى معبد أسكليبيوس Asklêpios كي يشفيه ويردّ له بصره . وتتدخّل ربة الفقر Penia في الأمر محاولةً إفزاع خريميلوس ، ومبينةً له العواقبَ الوخيمة التي سوف تترتب على عودة البصر إلى بلوتوس ، كما تشرح له أن الفقر وراء كل جهد بشريٍّ على ظهر الأرض ، وأساسٌ لكل فضيلة ، وأنها هي (أي ربة الفقر) التي جعلت بلاد اليونان الفقيرة تنعم بما هي فيه من حضارة ، غير أن خريميلوس لا ينصاع

لتهديداتها ، ولا يقتنع بمنطقها . ويقوم أريستوفانيس بعرض مراسم إعادة البصر إلى پلوتوس في المعبد بطريقة فكاهية مبتكرة ، وبعد أن يستردّ الإله العجوز بصره يذهب إلى منزل خريميلوس ، وما إن يدخله حتى يُصبح البطل من الأثرياء .

وبعد ذلك تأتي إلى منزل خريميلوس طائفةٌ من الزُّوّار متمثلةً في أحد الشرفاء dikaios anêr الذي ظل رَدَحًا طويلاً من الزمن فقيرًا مُعْدِمًا ، ثم أصبح ثريًا بعد عودة البصر للإله پلوتوس ، وتبعًا لذلك يرغب هذا الرجل في أن يمنح للإله عباءته القديمة وحذاءه الممزّق ، ثم أحدِ الوشاة الذي تملّكه الغضب لضياع ثروته وإفلاسه بعد أن أصبح لا عملَ له ولا مكانَ في المجتمع الجديد، وإحدى العجائز التي فقدت حبيبها الذي يتملّقها ويتظاهر بحبها من أجل ثروتها ، فلمّا ضاعت هَجَرَها في خِسّةٍ ونذالة ، ثم الإلهِ هرميس رسولِ الآلهة الذي لم يجد ما يَتقوّتُ به في السماء ؛ فجاء ليبحث عن عمل على الأرض كي يُقيم أوَدَه ، وأخيرًا كاهن الإله زيوس hiereus Dios كبير الآلهة وقد أشرف على الهلاك جوعًا فجاء إلى منزل خريميلوس يستغيث ويستجدي .

ثانيًا — من مناندروس

١- المزارع

كليانيتوس Kleainetos مُزارعٌ عجوز أصيب ؛ فأشرف على علاجه عامل في مزرعته يُدعى جورجياس Gorgias ، واعترافًا بجميل جورجياس يقرر كليانيتوس الزّواج بأخته . ولكنْ يتبين فيما بعدُ أن الفتاة أختَ جورجياس كانت ابنة للمُزارع العجوز نفسه ، وأنها فُقدت وهي طفلةٌ ولم يَعرف أحد مصيرها ، وحينما شبّت عن الطّوق أحبّت شابًا ، ابنًا لأحد جيران المزارع العجوز. ولكن لأن هذه المسرحية لم تصل إلينا كاملة لا نعرف كيف انتهت أحداثها . ومن المحتمل أنها انتهت باكتشاف anagnôrisis كُلّ طرف في المسرحية حقيقة العَلاقة التي تربطه بالآخر ؛ ومن ثَمّ فإن العجوز لا بدّ وأنه

سيتعرف على ابنته فلايتزوجها ، وسيعرف بقصة حبّها لجارها الشابّ فيزوجها به ، وبذلك تنتهي المسرحية .

٢- الشّبح

وتدور أحداث المسرحية حول شاب يُدعى فيدياس Pheidias تزوّج أبوه بعد وفاة أمه بامرأة أخرى ، كانت قبل زواجها منه قد أنجبت طفلةً على أثر علاقة آثمة بينها وبين جارها . واستطاعت هذه المرأة أن تقوم بتربية الطفلة سرا ودون أن يعلم زوجُها بوجودها في المنزل المجاور ، فعن طريق فُتحة في الجدار القائم بين المنزلين تحت تغطيتُها بمذبح ، حتى لا يتنبّه لوجودها أحدٌ ، أمكن للأم أن تزور ابنتها وبالمثل دونَ أن يكتشف أحدٌ أمرهما . وتمرُّ السنون وتكبر الطفلة وتصبح فتاةً رائعة الجمال . وذاتَ يوم يشهدها الشابُّ ابنُ زوج هذه المرأة فيظنها عند خروجها من فُتحة الجدار شبحًا ، ولكنه يعلم فيما بعدُ أنها فتاة فيقع في حبها . ويعلم الزوج بأن لزوجته ابنةً بلغت سنّ الشباب ، ويعلم الابن أن هذه الفتاة هي ابنةُ زوج أبيه ، ومن ثمّ تتزوج الشابّ بعد أن يصفح والده عن أمها ، ويعمُّ الوئام الجميع . ولقد جعل ماناندروس من إله المنزل إحدى شخصيات المسرحية ، وجعله يلخّص في المقدمة خلفيّة المسرحية وأحداثها .

٣- البطل

قبل ثمانية عشرَ عامًا من بداية أحداث المسرحية ، تمكّن لاخيس Lachês وهو فتًى في ريعان الشّباب من التّغرير بالفتاة ميريني Myrrhine ، مما ترتب عليه أن أنجبت الفتاة توأمين طفلاً وطفلة ، ألقيا بمجرد ولادتهما في العَراء حَسَبَ ما كان شائعًا في ذلك العصر على يد مُربّية ميريني ، بُغية الخلاص من ثمرة تلك العلاقة الآثمة . ولأن لاخيس كان قد اعتدى على ميريني في احتفال ليليّ كان الظلام فيه دامسًا والخمرُ مُسكرًا - فإنه لم يفطنْ إلى شخصيتها ومن ثَمّ لم يعرف مَنْ هي ، ولا ماذا حلّ بها . لم تمرُّ عدة سنوات يتزوج بعدها

لاخيس بالصُّدفة بميريني ، دون أن يعلم أنها بعينها التَّعسةُ التي غرَّر بها ، ودون أن يعلم بأمر التوأمين اللذين كانا قد شبّا عن الطوق آنذاك ، ومن ثَمَّ يَحضُر هذان التوأمان وقد بلغ بهما الفقر مداهُ إلى منزل لاخيس وميريني كي يلتحقا بالعمل فيه كعبدين دون أن يعلما أنّ مَنْ سيصبح سيدهما هو ذاته والدهما . وكانت الفتاة پلانجون Plangôn - وهي أحد التوأمين - على علاقة حبٍّ بشاب ثريّ ، أمّا أخوها التوأم داؤوس Daos فقد وقع في حب أخته التوأم دون أن يدري أنها أخته ، ولما لاحظ غرامها بالشاب الثريّ حاول جاهداً إبعادها عنه بدعوى أن غرامها به شائن . وفي النهاية يعرف لاخيس وميريني بحقيقة الأمر ، ويكتشفان أن التوأمين هما الولدان اللذان ألقيا في العراء على يد مربيتهما تخلّصاً من العار ، وحينما يعلمان أن پلانجون تحبُّ الشاب الثريّ يزوّجانها له . كذلك يعرف داؤوس أن پلانجون التي أحبها لم تكن سوى أخته التوأم ، ويعلم لاخيس أن ميريني هي الفتاة التي اعتدى عليها في ليلة حالكة الظلام ، وأن داؤوس وپلانجون هما ولداه اللذان كانا ثمرة هذا الاعتداء .

٤- فتاة ساموس

كان ديمياس Dêmeas يعيش مع خليلته خريسيس Chrysis وهي فتاة ولدت ونشأت في جزيرة ساموس ، وخلال غيبته التي طالت عدة شهور تُنجِب خريسيس طفلاً كانت قد حملت فيه منه ، ولكنّ الطفل ما لبث أن قضى نحبه بعد ولادته بقليل . وفي تلك الأثناء وفي غياب ديمياس أيضاً كان موسخيون Moschiôn بن ديمياس بالتّبني قد تمكن من اغتصاب الفتاة پلانجون ابنة نيكيراتوس Nikêratos جار ديمياس ، وبعد هذه الفَعْلة الآثمة تُنجب پلانجون طفلاً تعهد به - خوفاً من افتضاح أمرها - إلى خريسيس كي تربّيه عندها ، وتوافق الأخيرة على ذلك بُغية اتخاذه عِوَضاً عن طفلها المتوفى .

وعندما يرجع ديمياس بعد غيبته الطويلة يعتقد أن الطفل الذي تربيه

خريسيس كان ثمرةَ علاقةٍ آثمة بينها وبين ابنه بالتَّبني موسخيون ، فتثور ثائرته ويطرد موسخيون من منزله ، ويسعى في نفس الوقت كي يزوجه بالفتاة بلانجون جاهلاً بطبيعة الحال العلاقة التي كانت بينهما . ومن ناحية أخرى يتسرَّب الشَّك إلى قلب نيكيراتوس من ناحية بُنُوَّة الطفل فيندفع مسرعاً إلى منزل جاره ديمياس ليستطلع منه جليَّة الأمر ، وهناك يخبره ديمياس بأن خريسيس قد لاذت بالفرار ومعها الطفل نفسُه . وتقوم مطاردةً حامية لاسترداد الطفل في حين تُنكر بلانجون تماماً بنوة الطفل بعد أن أقنعتها خريسيس بذلك . وأثناء المطاردة يتوقَّف كل من ديمياس ونيكيراتوس ويتفقان على أن يتم زواج موسخيون ببلانجون في أسرع وقت ممكن .

ولكن ديمياس يكتشف استنتاجاً أن الطفل هو ابن بلانجون ؛ فيناقش جاره طويلاً حول موضوع بُنُوَّة الطفل ، وأخذ يذكِّره بأن زيوس حينما رغب في أن ينال دانائي Danaë [1] نفذ إلى مخدعها من خلال كُوَّةٍ في سقف حجرتها ، وحينما أقرَّ نيكيراتوس بأن سقف منزله يحتوي فعلاً على مثل هذه الكوة ، انتهى الاثنان إلى التسليم بأن الطفل هو ابن زيوس . وفي نهاية المسرحية نجد موسخيون لا يزال ثائراً لكرامته التي خُدشت ، حينما ظن أبوه أن هناك علاقة آثمة بينه وبين خريسيس ، ولكنه بعد التَّرضية اللازمة يعود إلى المنزل ويتزوَّج بلانجون ، وتعود خريسيس لتعيش مع ديمياس من جديد ، وتنتهي المسرحية بالنهاية السعيدة المألوفة .

٥- الفتاة مقصوصة الشعر

قبل أن تدور أحداث المسرحية بنحو عشرين عاماً ألقى بتايكوس Pataikos في

---

(١) هي ابنة أكريسيوس Akrisios ملك أرجوس - الذي عرف من النبوءة أن ابنته ستنجب ولداً يقتله ، لذلك فلم يحبسها في بُرج حصين من البرونز ، لا يقدر على ولوجه أحد ، لكن زيوس أحبَّها وتمكّن من الهبوط إليها في مخدعها بأن حوّل نفسه إلى مطر ذهبيٍّ ، ونفذ من كُوَّة في السقف ، وبهذه الطريقة أنجب منها برسيوس Perseus البطل المشهور .

العراء بابنيه الطفل والطفلة ، قاصداً التخلُّصَ منهما فورَ ولادتهما ، فتعثر عليهما امرأة مُسِنَّة تعهد بالطفل المدعوّ موسخيون إلى امرأة ثرية تُدعى ميريني كي يصبح ابناً لها بالتّبني ، وتعهد بالطفلة المُسمّاة جليكيرا Glykera إلى جنديٍّ متفاخر يُدعى پوليمون Polemôn كي يقوم بتربيتها ورعايتها . وقبل أن تلفِظَ العجوز أنفاسها الأخيرة تروي لجليكيرا التي صارت فتاةً يانعة قصةَ نشأتِها، وتخبرها أين يوجد أخوها موسخيون . وحين يقابل الفتى موسخيون بعد ذلك أخته جليكيرا دون أن يعلم بصلتها به يقع في غرامها لأول وهلة ، ويطبع على شفتيها من فوره قُبلةً محمومة . ورغم أن جليكيرا كانت تعلم مسبقاً أنه أخوها إلا أنها ردّت على قبلته بمثلها ؛ رغبة منها في إثارة مشاعر راعيها الجنديّ پوليمون ، ويهتاج پوليمون فعلاً ويظن بفتاته الظنون ؛ لأنه يغار عليها بسبب حبه المفرط ، لذلك يُقدِم في سورة غضبه على قصِّ شعرها (ومن هنا جاء اسم المسرحية) ، وتثور الفتاة لكبريائها وكرامتها المجروحة وتلوذ بالفرار ، لاجئةً إلى منزل السيدة الثرية ميريني التي تبنّت أخاها موسخيون .

ويدور الجزء الباقي من المسرحية حول المحاولات التي بذلها پوليمون من أجل تهدئة ثائرة الفتاة ، وحول ندمه واعتذاره على ما بدر منه في حقها . وحينما يتضح أن جليكيرا هي ابنة پتايكوس وأخت موسخيون يتم زواجها من النادم التائب پوليمون بعد تقديمه للترضيات اللازمة .

٦- الشَّرِس (الفظ)

يقوم الإله « پان » إله القطعان والمراعي بإلقاء مقدمة المسرحية [١] ، حيث نعلم منها أن كنيمون Knêmôn ذا المزاج الحاد والطبع الشّرِس يدفع زوجته ميريني إلى هجر المنزل لفظاظته ، وإلى الذّهاب كي تعيش مع جورجياس ابنها

(١) كان مناندروس مولعاً بأن تُلقي شخصيةٌ إلهية مقدمة المسرحية . كذلك كان مناندروس يقلّد يوريپيدس في جَعل المقدمة prologos جزءاً ثابتاً وهاما من أجزاء المسرحية .

من زوجها الأول ، تاركةً ابنتها مع كنيمون ؛ لاستحالة الحياة مع الأخير تحت سقف واحد . ولأن الإله « بان » يُشفق على الفتاة التَّعِسة فقد جعل الشاب الثريَّ سوستراتوس Sôstratos يقع في حبها من النظرة الأولى ، ثم نرى الشاب الثريَّ قادماً بصحبة أحد الطُّفيليين وهو المدعو خايرياس Chaireas ، ونرى كنيمون نفسَه يدخل المسرح منذراً متوعِّداً صائحاً ؛ فندرك على الفور كم كانت تَعِسةً زوجتُه ميريني . وتتجلى براعة المؤلف في تصويره للبطل كنيمون وهو يشكو من صفاقة الآخرين وشراستهم وسوء خلقهم ، وذلك من أجل أن يخلق لنا تناقضاً فكاهياً بإظهار كنيمون سيِّئ الطبع غافلاً عن نقائصه ، ولا يرى سوى نقائص الآخرين . كذلك يُظهر لنا المؤلف التناقضَ واضحاً بين سوء الخلق في كنيمون والأدب الجم في الشاب الثريِّ . ورغم مساوئ كنيمون نجده حريصاً على ألا يبدوَ موضعَ سخرية الآخرين ، خصوصاً أمامَ الشاب الثري سوستراتوس و والده كاللييبيديس Kallippidês . وتنتهي المسرحية بأن يقع كنيمون سليط اللسان في مأزق لا يُنقذه منه إلا الشاب الثري سوستراتوس بمعاونة جورجياس ، ومن أجل صنيعهما هذا يوافق كنيمون أخيراً على زواج سوستراتوس بابنته . وظلت هذه المسرحية مجهولةً لنا إلى أن عُثِرَ على نصِّها مدوَّناً على إحدى البرديات المكتشفة في مصر .

٧ـ المحكمون

تبدأ البردية التي عُثِرَ على نصِّ هذه المسرحية مدوَّناً عليها بالفصل الثاني من المسرحية ، لأن الفصل الأول منها قد فُقِد ولم تبقَ منه سوى شذرات قليلة، تعرف منها أن المسرحية بدأت بمنظرٍ يُمثِّل شجاراً بين عبدين [١] ، بعد عثورهما على أمتعة طفل كان قد أُلقِيَ به في العراء بعد ولادته على عادة أهل ذلك العصر . ويذهب العبدان المتخاصمان كي يحتكما إلى شيخ عجوز يُدعى

(١) اقتبس بلاوتوس الكاتب الكوميدي الروماني هذا المنظر في مسرحيته التي تحمل عنوان الحبل Rudens .

سميكرينيس Smikrinês ، وهناك يلاحظ أونيسيموس Onêsimos — وهو أحد العبيد الذين يعملون في خدمة صهر الشيخ سميكرينيس — أن متاع الطفل اللقيط الذي دار النزاع بسببه بين العبدين المتخاصمين يحتوي على خاتم كان ملكاً لسيده الشاب خاريسيوس Charisios ، فيأخذ الخاتم من فوره إلى عازفة القيثارة هابروتونون Habrotonon التي كان سيده خاريسيوس يتّخذها محظيّةً له . وحينما تشاهد هابروتونون الخاتم المذكور تستنتج أن خاريسيوس قَبْل زواجه بِامفيْلي Pamphilê ابنة الشيخ سميكرينيس ، كان قد اعتدى عليها في مهرجان ليليٍّ دون أن يتبيَّن حقيقة شخصيتها في الظلام ، بعد أن ثَملَ الجميع ، وكانت هابروتونون نفسُها حاضرةً في ذلك المهرجان ، وأن خاريسيوس حينما تزوَّج بعد ذلك بامفيلي دون أن يعرف — بطبيعة الحال — أنها نفسُ الفتاة التي اعتدى عليها ذاتَ ليلة — تثور ثائرتُه حينما يكتشف أنها أنجبت طفلاً بعد مضي خمسة أشْهُر فقط من زواجهما . ويخاصم خاريسيوس زوجته خصاماً دائماً بعد أن ألقى الطفل المولود في العراء ، وكانت بامفيلي التعسة قبل إلقاء طفلها في العراء قد ألبسته الخاتم الذي منحه لها المعتدي الآثم (أي خاريسيوس) الذي سلب عِرْضها في ليلة حالكة الظلام . تدرك هابروتونون هذه الحقيقة بِرُمَّتها حينما تستعيد ذكريات الماضي التي تراءت لِمُخيِّلتها بعد أن شاهدت الخاتم ، فتقرر مساعدة بامفيلي التعسة في محنتها . وبعد أن حصلت على الطفل من العبدين أذاعت السر فعرف الجميع الحقيقة ، ويصالح خاريسيوس زوجته ويستعيد طفله وبذلك تنتهي المسرحية .

هذا الكتاب

يجلو المفهوم النقدي – لا التاريخي – لنظرية الدراما الإغريقية بنوعيها : التراجيديا والكوميديا – كما وردت في فكر أصحابها – ويوضح عناصرها ، ويكشف عن معزاها ، ويوازن بين فرعيها ، ويبين آثارها في التأليف المسرحي من بعدها .. ذلك في موضوعية جادة ، لا تقحم على النظرية تفسيراً لا تطيقه ، ولا تفرض على المتلقي رأياً يعيقه .

ترمي سلسلة « أدبيات » ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص . والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة ، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أسا[illegible] بالموضوع . وتتأ[illegible] القاطعة في القض[illegible] أو الحافلة بالخلافا[illegible]

أدبيات

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت: ٣٩٣٥٦٠٨ ؛ [illegible]٤٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقاً) – الشلالات ، الإسكندرية ت: [illegible]